Bernhard Klein.

(1793—1832.)

Sein Leben und seine Werke.

Ein Beitrag zur Musikgeschichte, im besonderen Berlins.

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde

— von der philosophischen Fakultät
der Universität Rostock genehmigt —

von

Carl Koch.

AKAD.
LAND.BAT.
BIBL.

1902.

Druck von Oscar Brandstetter in Leipzig.

Referent:

Prof. Dr. Thierfelder.

Einleitung.

Der Zeitpunkt für eine rein historische Betrachtung des Künstlers, dem die vorliegende Abhandlung gewidmet ist, ist ohne Zweifel eingetreten. Mit nur wenigen seiner Werke ist Bernhard Klein heute, nachdem 70 Jahre seit seinem Tode verflossen sind, noch unter uns lebendig, und gerade die Werke, in denen er auf der Höhe seines Könnens steht, gehören bereits völlig der Geschichte an. Klein hat den Ruhm eines Ersten seiner Kunst nicht zu erreichen vermocht, so heiß er auch danach gestrebt hat; eine gewisse Engherzigkeit seines Kunstverstandes und das Nichtschritthalten seiner Phantasie mit diesem haben ihn daran verhindert, das Höchste in der Musik zu leisten. Doch mit Recht zählt man ihn zu den bedeutendsten Komponisten aus dem Anfange des 19. Jahrhunderts, und die Wirkungen seiner eigenartigen, selbständigen künstlerischen Persönlichkeit lassen sich bis in die Jetztzeit verfolgen: „die Bernhard Klein'sche Schule," wie Rob. Schumann sich füglich ausdrücken konnte — indem er unter dieser Bezeichnung die ganze sogenannte Berliner Richtung zusammenfaßte und damit also Klein als ihren hervorragendsten Vertreter anerkannte — hat die Lehren ihres Meisters mit ihren Vorzügen und Mängeln weiter verbreitet, als man gemeinhin anzunehmen pflegt. — Die Spitzen der geschichtlichen Entwicklung der Musik berühren Berlin nicht, aber unter dem, was Berlin zum Geschichtsleben der Musik beigetragen hat, steht die Wirksamkeit Bernhard Kleins mit in erster Linie. Dieses näher darzutun, sowie Bedeutung und Stellung Kleins in der Musikgeschichte überhaupt auf Grund der Darstellung seines Lebens und einer Würdigung seiner Werke zu beleuchten, wollen nun die folgenden Blätter versuchen.

Literatur. Vorerst möge das, was bisher über Bernhard Klein veröffentlicht ist, hier zusammengestellt sein und kurz kritisch betrachtet werden, wobei nichtssagende und unselbständige Zeitungs- und Zeitschriften-Artikel außer acht gelassen sind.

1. Nekrolog von L. Rellstab in der „Vossischen Zeitung" (Berlin) vom 22. Sept. 1832. R. gibt darin eine kurze, sehr warm gehaltene Charakteristik der ganzen Persönlichkeit Kleins.

Was sonst an Nachrufen (z. B. A.M.Z.[1]) 1832 S. 686) oder an biographischen Skizzen zum Gedächtnis Kleins (z. B. „Berliner musikalische Zeitung" [Girschner] 1833 Sept.) vorhanden ist, ist unwesentlich.

2. Bernhard Klein. Von L. Rellstab. 1835. Aufsatz in der „Neuen Zeitschrift für Musik" (Redakteur Rob. Schumann), Leipzig, Band III Nr. 2 ff. (13 Nummern durchlaufend). — Eine Lebensskizze, die wenig Biographisches, hauptsächlich persönliche Erinnerungen des Verfassers bringt.

3. Encyklopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften, oder Universal-Lexikon der Tonkunst von Dr. Schilling, Stuttgart 1836, Band IV S. 139 ff. Artikel „Bernhard Klein" von L. Rellstab. — Ludwig Rellstab, der bekannte Dichter und Schriftsteller, war, wie ebenfalls bekannt, in musikalischen Dingen der einflußreichste Kritiker Norddeutschlands während etwa des 2. Drittels des 19. Jahrhunderts; er bildete sich in musikalischer Beziehung zum großen Teile an Klein, dessen Freund und Schüler er war, und stand sehr unter dem Zauber der Persönlichkeit seines Meisters. Alles, was er über Klein geschrieben hat, atmet höchste Begeisterung und Bewunderung. Für die vorliegende Arbeit, die Klein im Lichte der Geschichte betrachten will, ist der Standpunkt, den R. einnimmt, im allgemeinen nicht zu verwerten. In biographischen Daten ist R. nicht immer zuverlässig; trotz allem ist er eine der wichtigsten Quellen.

Dieser Artikel ist wieder abgedruckt bei Gaßner, Universallexikon der Tonkunst, Stuttgart 1849; benutzt ist er von den meisten andern Lexicis, die im übrigen nichts Neues bringen. — Außer in diesen drei genannten Aufsätzen hat R. noch an anderen Orten, ja, man kann wohl sagen, bei allen passenden Anlässen seiner Bewunderung Kleins Ausdruck gegeben und auf den Menschen sowohl als den Künstler von den verschiedensten Seiten Licht fallen lassen, so in „Ludwig Berger.

1) Unter diesen Buchstaben citiere ich die Leipziger „Allgemeine musikalische Zeitung".

Ein Denkmal," Berlin 1846 (geschrieben ist das Werk 1840); man sehe überhaupt: „Gesammelte Schriften", Leipzig 1860—61, 24 Bände und „Aus meinem Leben", Berlin 1861, 2 Bände.

4. Erinnerungen an Bernhard Klein. Von F. H. Truhn. Aufsatz in der „Neuen Zeitschrift für Musik" (Redakteur Rob. Schumann) 1839, Band XI Nr. 16, 17, 18. — Truhn, Schüler Kleins, schildert Selbsterlebtes aus den letzten Lebensjahren seines Meisters und zeichnet ihn hauptsächlich von der menschlichen Seite.

5. Ein Beitrag zu Bernhard Kleins Biographie. Mitgeteilt von Gustav Nauenburg. „Neue Zeitschrift für Musik" 1839, Band XI Nr. 37. — Nauenburg, gleichfalls Schüler Kleins, bringt hier einen Brief seines Lehrers an ihn zum Abdruck, der jetzt keine Bedeutung mehr hat. Die Wiedergabe ist unvollständig und willkürlich. — Das Original des Briefes befindet sich nebst 3 anderen Briefen Kleins an Nauenburg im Besitze der Kgl. Bibl. in Berlin.

6. C. Köster, Zerstreute Gedanken-Blätter über Kunst. 5. Heft, Berlin 1842, S. 65—109. Bernard Klein.[2]) Ein Gespräch. — Der Aufsatz ist gezeichnet G. P. Unter diesen Buchstaben verbirgt sich Gustav Parthey, wie sofort erhellt, wenn man den Inhalt dieses Gesprächs mit den Mitteilungen über Klein in Partheys „Jugenderinnerungen" (s. Nr. 8) vergleicht; auch die Angaben über die italienische Reise können nur von Parthey sein, der die Reise mitmachte. P. war der Schwager Kleins und befreundet mit Christian Köster, dem Herausgeber der „Zerstr. Gedanken ꝛc." Dieser letztere war übrigens jener Maler, der in Thibauts Chorübungen in Heidelberg das Amt des Dirigenten versah, er hatte Klein auch persönlich gekannt. Das Gespräch, das wertvolle Beiträge zum Menschen und Künstler Klein gibt, ist vielleicht als Dialog zwischen Köster und Parthey gedacht.[3])

Nur der Vollständigkeit halber mag hier ein Werkchen erwähnt werden, das betitelt ist: „Die Komponisten der neueren Zeit. In Biographieen geschildert von W. Neumann." Kassel 1857. 44. Teil: Zelter, Hummel, Klein. Der Inhalt ist höchst unbedeutend; eine Besprechung von Oratorien und einigen anderen Werken

2) Obgleich Klein selbst seinen Vornamen mit Vorliebe „Bernard" schrieb — vielleicht aus Gewohnheit von der Jugendzeit her, zu der seine Vaterstadt Cöln bekanntlich französisch war — habe ich doch geglaubt, an der allgemein verbreiteten deutschen Schreibweise festhalten zu sollen, zumal unser Meister durchaus keinen besonderen Wert auf die eine oder andere Form legte.

3) Parthey (1798—1872) machte sich als Altertumsforscher bekannt.

Kleins ist versucht. — Ein biographisches Werkchen über Klein, das sich nacheinander mehrerer Verleger erfreut haben soll (zuletzt Schmidt, Heilbronn), war nicht zu erreichen. Nach der Bekundung des ersten Verlegers Heinrich Pfeil war auch der Verfasser nicht mehr zu eruieren.

7. C. Freih. v. Ledebur, Tonkünstlerlexikon Berlins von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart. Berlin 1861. Artikel „Bernhard Klein". — Dieser Artikel beruht auf eigenen Forschungen, er ist neben Nr. 3 (s. oben) die wichtigste Quelle; hier ist auch zum ersten Male ein beachtenswertes Verzeichnis der Werke Kleins gegeben, in dem allerdings einige wichtige Kompositionen fehlen.

Fétis, Biographie universelle des musiciens etc. Deuxième édition. V. Paris 1863. Artikel „Bernhard Klein" stützt sich auf Rellstab, besonders auf den Artikel bei Schilling (s. oben), äußert daneben aber auch eigene Ansichten und hat im Verzeichnis der Werke manches, das v. Ledebur nicht aufführt. — Der Artikel „Bernhard Klein" von Rob. Eitner in der „Allgemeinen deutschen Biographie", Band XVI, S. 78 ff., Leipzig 1882, bringt nichts Neues, er besteht in der Hauptsache aus einer Zusammenstellung von Exzerpten aus Rellstabs Aufsätzen und von Rezensionen der Kleinschen Kompositionen, außerdem ist v. Ledebur benutzt. Wenn E. meint, daß der Nachruhm Kl.s in keinem Verhältnis zu seinen Leistungen stehe, so ist es unverständlich, weshalb E. selbst — im Jahre 1882, also 50 Jahre nach Kl.s Tode — in einem lexikalischen Werke noch einen Artikel von neun Seiten schreibt. Ganz unbeschadet der sonstigen Verdienste E.s nehme ich überhaupt an, daß seine hier geäußerten Ansichten auf nicht genügender Kenntnis der Werke Kleins beruhen.

8. G. Parthey, Jugenderinnerungen. Handschrift für Freunde. II o. O. u. J. (Berlin 1871). — Man sehe die Bemerkung zu Nr. 6. Die „Jugenderinnerungen" enthalten an mehreren Stellen Nachrichten verschiedenster Art über Klein, die jedoch meist seine Charaktereigenschaften betreffen und für diese geschichtliche Betrachtung nur wenig herangezogen werden konnten.

Zu diesen Schriften gesellen sich Rezensionen der Werke Kleins in den Zeitschriften: „A. M. Z." (Rochlitz, Fink), „Berliner allg. mus. Zeitung" (Marx), „Cäcilia" (Gottfr. Weber, Dehn), „Eutonia" (Hientzsch), „Iris" (Rellstab), „Allg. musik. Anzeiger" (Castelli), „Neue Zeitschrift für Musik" (Schumann, später in Sch.s „Ges. Schriften" aufgenommen).

Neue Quellen.

Zwei wertvolle neue Quellen wurden mir nun durch die außerordentliche Güte ihres Besitzers, des Herrn Geh. Oberbergrats Prof. Dr. Rich. Lepsius in Darmstadt, eines Enkels Bernhard Kleins, zugänglich gemacht, dem ich auch hier meinen besten Dank sage. Auf Grund dieses Materials konnten verschiedene Punkte richtiggestellt und neue Momente beigebracht werden.

I. Der briefliche Nachlaß Bernhard Kleins. Abgesehen von Urkunden und Schreiben verschiedener Behörden, Briefen, die Familienangelegenheiten betreffen, und einigen Briefen von Klein selbst, haben die Briefe (im ganzen über 500, deren Mehrzahl aber kein weiteres Interesse beanspruchen dürfte) zu Verfassern — wobei ich nur die Verfasser solcher Briefe anführe, deren Inhalt nicht gar zu unbedeutend ist —: C. Banck (3), Antonio Benelli, Ludwig Berger (2), Blum (Prof. in Dorpat, 9), Sulp. Boisserée, Breidenstein (5), Carové (71), Georg Döring, Heinr. Dorn, Freudenberg, Gebr. Ganz, E. Gehe (Klein betreffend, nicht an ihn gerichtet), C. Gollmick, Hientzsch (6), Chr. G. Körner (26, zum großen Teil Oratorientext-Angelegenheiten betreffend), Prof. Kreuser in Cöln (8), Middendorff, Anna Milder, Mosewius (12), Wilh. Müller, Nägeli, Nauenburg (8), Otto Nicolais Vater, Pölchau, Fürstin Elisa Radziwill, Frau v. d. Recke und Tiedge (natürlich gemeinschaftlich), Rellstab (2), E. H. Richter, Rungenhagen, Santini (2), Joh. H. Scheibler (mit einem Aufsatze über das Stimmen der Instrumente nach Gabeln), Friedr. Schneider (3), Schnyder von Wartensee (5), A. Seebeck (2), H. Stieglitz, H. W. Stolze, Thibaut (30), Truhn, Freiherr v. Tucher, Verkenius (Kammerpräsident beim preuß. Landgericht Cöln, 13), v. Winterfeld, v. Woringen; schließlich mögen noch die Briefe der Direktion des Königstädtischen Theaters in Berlin (4), einige, die sich auf Musikfeste beziehen (Cöln 1828, Halle 1830), Briefe von verschiedenen Verlegern (16) und eine Anzahl von einer ungenannten Freundin erwähnt sein; 7 Namensunterschriften waren unleserlich.

II. 19 Tagebücher der Gattin Bernhard Kleins, geb. Parthey. Sie umfassen den Zeitraum Mai 1816 bis Mai 1829 und enthalten außer Familienangelegenheiten einen Niederschlag alles dessen, was Berlin in diesen Jahren bewegte, hauptsächlich aber Notizen über alle möglichen musikalischen Ereignisse und über das gesellige Leben in den Kreisen der Berliner Geisteselite (W. v. Humboldt, Schleiermacher, Hegel, Rauch, Schinkel, Familie Körner, Fürst Radziwill, Graf Brühl u. v. a.). Sie berichten ferner unter denselben Gesichtspunkten über Reisen nach Heidelberg (längerer Aufenthalt bei der Herzogin von Kurland [Sagan] in Löbichau) und Stuttgart (Dannecker, Boisserée) im Sommer 1820; nach Löbichau im Sommer

1821; nach Dresden, Carlsbad, Marienbad (Gespräch mit Goethe, unter dem frischen Eindrucke niedergeschrieben und wohl einer Veröffentlichung wert[4]); kurzer Besuch bei Gneisenau in Erdmannsdorf) im Sommer 1823; nach Dresden (Tieck) 1827; die Hochzeitsreise nach Italien (Aug. 1824 bis Mai 1825) ist natürlich mit besonderer Liebe behandelt, sie berührt Carlsbad, Wien, Verona, Venedig, Florenz, Rom (musikalische Notizen verschiedenster Art, die, wie überall, im Vordergrunde stehen; über Geselligkeit [v. Bunsen u. s. w.]; Verkehr mit Thorwaldsen u. v. a.), Neapel, Sorrent, Genua, Mailand, Luzern, Heidelberg, Frankfurt. — Außerdem durfte ich mit gütiger Erlaubnis des Herrn Ministers

III. die einschlägigen Akten der geheimen Registratur des Kultusministerii in Berlin durchsehen, wobei mancherlei zu Tage kam.

Speziell für das Verzeichnis der Werke, das hier zum ersten Male in solcher Vollständigkeit erscheint, zu verwerten war

IV. der musikalische Nachlaß Bernhard Kleins auf der Kgl. Bibl. zu Berlin. Herrn Oberbibliothekar Dr. Kopfermann in Berlin, der mir in freundlichster Weise bei der Benutzung behilflich war, schulde ich besonderen Dank. Bei dieser Gelegenheit möchte ich auch Herrn Privatdozenten Dr. Max Friedländer in Berlin für sein teilnehmendes Interesse meinen besten Dank ausgesprochen haben. — Schließlich bemerke ich hier — was zu bemerken vielleicht unnötig scheinen mag — daß ich meine Arbeit unternommen habe auf Grund der Kenntnis sämtlicher Kompositionen Kleins. —

Mit der Zeit häufte sich das Material — einiges, hier nicht Genanntes, weil unwesentlich, habe ich an den betreffenden Orten zitiert — derart an, daß ich Gefahr laufen konnte, zu weitschweifig zu werden. Ich habe mich nun bemüht, streng zu scheiden zwischen dem, was von geschichtlichem Werte ist, und dem, was nur vorüber-

4) Goethe widmete Lili Parthey die Verse:

„Du hattest längst mir's angetan,
Doch jetzt gewahr ich neues Leben.
Ein süßer Mund blickt uns gar freundlich an,
Wenn er uns einen Kuß gegeben."

die er ihr durch Vermittlung Zelters nach Berlin schickte mit der Überschrift „An Lili". — Die Veröffentlichung ist inzwischen erfolgt durch O. Harnack im Goethe-Jahrbuch (1901).

gehende Bedeutung hatte, und habe nur das erstere, also in erster Linie den Komponisten und seine Werke in den Bereich dieser Abhandlung gezogen. Aus letzterem Grunde mußte ich mir, so verlockend es war, doch versagen, einzugehen auf Klein als ausübenden Künstler: Sänger, Pianisten, Improvisator, prima vista-Spieler, Begleiter, Rezitator u. dergl. oder als geistreichen Gesellschafter u. s. w. Ich konnte es um so eher, als gerade diesen Eigenschaften und Fähigkeiten, die an die lebendige Persönlichkeit gebunden sind, Rellstab, der sie aus eigener Anschauung kannte, mit dichterischer Beredsamkeit begeisterte Worte gewidmet hat. Die Lebensumstände Kleins haben wenig Einfluß auf sein Schaffen ausgeübt, ich habe ihre Schilderung daher im allgemeinen knapp gehalten, nur da, wo es etwas richtig zu stellen galt — was allerdings häufig genug der Fall war — oder wo es mir zum Verständnis des Künstlers nötig schien, glaubte ich, etwas breiter darstellen zu müssen.

I.

Anno millesimo septingentesimo nonagesimo tertio die sexta Martii (1793, 6ta Martii)

baptizatus est Bernardus Josephus Hubertus.

Parentes: Petrus Klein et Anna Christina Schwindels, conjuges.
Patrini: Bernardus Josephus Meurer et Catharina Hamms, condicta Kleins.

Die Familie.

So besagen die auf dem Gemeindehause hinterlegten Taufbücher der ehemaligen katholischen Pfarre zum heiligen Paul in Cöln, und der 6. März ist auch als Tag der Geburt Bernhard Kleins anzusehen.[1]) — Sowohl in der Familie des Vaters als in der der Mutter war der Beruf des Musikers nicht fremd. So war einer der Vorfahren, der 1687 in Mainz geborene Johann Wolfgang Klein, 1714 als Bassist zu Cöln in städtische Dienste getreten,[2]) und

1) B. Klein selbst hat den 6. März stets als seinen Geburtstag betrachtet. — Im übrigen war es zu jener Zeit vielfach üblich, möglichst am Tage der Geburt die Taufe zu vollziehen. — Rellstab gibt in Schillings Encyklopädie ꝛc., Stuttgart 1836, irrtümlich 1794 als Geburtsjahr an; auf ihn gehen verschiedene andere Werke, die ebenfalls 1794 haben, zurück. — Wenn v. Ledebur — Tonkünstlerlexikon ꝛc., Berlin 1861 — die Vornamen „Bernhard Joseph" geltend macht gegenüber Erk, der „Bernhard Hubert" anführt, so ist das hiermit erledigt.

2) Taufschein und Anstellungsurkunde befinden sich unter den nachgelassenen Papieren Bernhard Kleins. Die letztere lautet:

Kund und zu wissen sey, daß heut dato ein löbliches Krieges Commissariat gegenwertigen Johannes Wollffgang Kleine, alß Bassisten, in hiesige Stadt Cölnische Diensten, unter nachfolgenden Conditionen auf und ahngenommen undt mitt selben solchem nach capituliret. Nemblich, daß bemelter Johann Wollffgang Kleine gegen Sechs Reichsthr. ℳ 80 Ø mohnatlicher rigtiger gage undt Zahlung gehalten undt verbunden sein solle, drey gantzer jahre nacheinander ahrtig undt treue Magistratui zu diehnen undt seine ihme obliegende Function embsig undt mitt Fleis zu verwalten nach ablauf erwehnter dreyer jahren Zeit aber, sofern alßdan ihme nicht länger zu diehnen undt aufs neue zu capituliren gefällig, Er alßdan unaufhältlich dimittiret und mitt einem ehrlichen abscheyd

Bernhards Mutter Anna Schwindel war eine Tochter des im vorigen Jahrhundert wohlbekannten Komponisten Friedrich Schwindel.[3])

Peter Klein hatte in Cöln einen kleinen Weinschank und trieb die Musik nur nebenbei zu seinem Vergnügen; erst später, als der Weinhandel infolge der unruhigen Zeiten mehr und mehr zurückging, war er genötigt, als Violinist an einem kleineren Theater für sich und die Seinen den Unterhalt zu erwerben.[4]) Aus seiner Ehe mit Anna Schwindel war Bernhard das einzige Kind. In der zweiten Ehe, die Peter Klein nach dem frühen Tode seiner ersten Frau einging, wurden noch 2 Söhne und 2 Töchter geboren.[5])

Erste Jugend.

Von der ersten Jugend Bernhard Kleins ist wenig bekannt geworden, nur so viel steht fest, daß sie eine Zeit der Not gewesen ist, daß sie für ihn in der Erinnerung nur trübe Tage umschloß. — Unter dem Einflusse einer frommen Verwandtschaft war der Knabe anfangs für den geistlichen Stand bestimmt worden, als aber die musikalische Begabung bald entschieden hervortrat, erklärte der Vater sich damit einverstanden, daß Bernhard sich ganz der Musik widmete. Man sah sich nach einem tüchtigen Lehrer um, stieß dabei jedoch auf eine unerwartete Schwierigkeit, denn es zeigte sich, daß es in Cöln mit der Musik und den Musikern nicht sonderlich bestellt war.

Cölner Musikzustände.

Die Revolutionszeiten und die Kriege, die ihnen folgten, hatten alle musikalischen Bestrebungen in Cöln vernichtet. Früher waren an den zahlreichen Kirchen der Stadt zur Ausführung der Messen

---

solle versehen werden, zu mehrerer Versicher- undt Befestigung dieses hatt ein löbliches Krieges Commissariat gegenwertiges durch hiesigen Stadt-Auditoren außfertigen, unterzeignen alß an selben zu extradiren anbefohlen, Cöllen, dt. 23. Marty 1714.

Der Nachweis, ob ein Verwandtschaftsverhältnis zu den bei Walther — Musikalisches Lexikon, Leipzig 1732 — und Gerber — Lexikon der Tonkünstler, Leipzig 1790 und neues Lexikon ꝛc., III. T., Leipzig 1813 — behandelten Musikern Klein besteht oder zu dem bei Thayer, L. v. Beethovens Leben, Berlin 1866, I, S. 23, genannten Hofmusikus Klein, sowie zu dem in der „A.M.Z.", Band XVII, Sp. 861, erwähnten Kontrabassisten des Namens, muß weiterer Forschung vorbehalten bleiben.

3) Man sehe über ihn Gerbers Lexika von 1790 und 1812/13.

4) Die Angabe bei v. Ledebur a. a. O. — auf den die meisten neueren Lexika sich stützen — daß der Vater Kontrabassist gewesen sei, beruht vielleicht auf einer Verwechslung. Möglicherweise ist der alte Klein aber auch sowohl als Violinist wie als Kontrabassist beschäftigt worden.

5) Der Älteste unter diesen vier, Joseph, geb. 1802, wurde auch Musiker.

besondere Chöre gehalten worden, und in der Vokalkapelle und im Orchester am Dom hatten sich tüchtige Künstler befunden. Daneben hatte es „ein stehendes Winterkonzert — das sogenannte Kaufmannskonzert im Saale der Schusterzunft“[6] gegeben, in dem die besten Musiker der Stadt und einige Dilettanten sich vereinigt hatten, um Symphonien und Oratorien zur Aufführung zu bringen. Alle diese Einrichtungen waren in den stürmischen Jahren nach und nach verschwunden, und bei Beginn des neuen Jahrhunderts war es in musikalischer Beziehung tot in Cöln.

Unterricht. Kompositionsversuche.

In der Person eines Geistlichen, der für einen Kenner angesehen wurde, fand man schließlich jemanden, der die Unterweisung in der Harmonielehre übernahm. Daneben wurde das Klavierspiel, in dem der Knabe früher einigen Unterricht erhalten hatte, fleißig weiter geübt.[7] Die theoretische Anleitung war indes nicht von langer Dauer, denn nur zu bald war der Lehrmeister seinem eifrigen Schüler gegenüber am Ende seiner Kenntnisse. Bernhard war also auf eigenes Studium angewiesen, und das hat er nun mit großer Energie betrieben. In die Werke der Meister Haydn, Mozart und Beethoven vertiefte er sich, um aus ihnen seine Nahrung sich zu holen, und vor allem war es der letztere, zu dem er sich hingezogen fühlte. Von den ersten eigenen Versuchen, die er seit 1809 zu Papier brachte, mag Klopstocks Ode „an Fanny“ („wenn einst ich tot bin“) für eine Singstimme mit Klavierbegleitung wegen der Verwendung scharfer Dissonanzen und gehäufter Chromatik erwähnt sein;[8] auf Selbständigkeit machen sie noch keinen Anspruch. Das erste größere Werk, eine Komposition der „Worte des Glaubens“ von Schiller, kam im November 1811 in Cöln zur Aufführung und fand allgemeinen Beifall.[9] Durch seinen Verkehr mit dem Kanonikus Wallraf und

6) Ich entnehme diese Notizen den beiden Aufsätzen über Cölner Musikzustände in der „A.M.Z.“ vom Jahre 1815.

7) v. Ledebur a. a. O. nennt als ersten Klavierlehrer einen Musiklehrer Zier. Ich habe nichts über diesen in Erfahrung bringen können. Vielleicht ist er identisch mit dem Geistlichen.

8) Autograph auf der Königl. Bibliothek in Berlin.

9) Die Aufführung war 1811, wie ein nach derselben an Klein gerichteter Brief eines Freundes erweist, nicht 1817, wie die Lexika, auf Rellstab fußend, angeben. Das Werk selbst ist mir nicht bekannt geworden; Stimmen dazu befinden sich auf der Königl. Bibliothek in Berlin.

den Brüdern Boisserée[10]) scheint der junge Klein auf das Studium der alten Meister der Kirchenmusik hingewiesen zu sein, er fing an, diesen seine Aufmerksamkeit zuzuwenden, und entschloß sich sogar, um sie gründlicher kennen zu lernen, zu einer Reise nach Paris, wo er zugleich den lebendigen Unterricht eines Meisters des Kontrapunkts, Cherubinis, zu genießen gedachte.

Konskription.

Kurz vor der Abreise trat noch ein Ereignis ein, das für die Gestaltung seines Lebens von der einschneidendsten Bedeutung war. Es war die Zeit der großen Rüstungen für den russischen Feldzug Napoleons, und so kam um die Karnevalszeit des Jahres 1812 der Präfekt nach Cöln, um hier die Konskription abzuhalten, zu der auch Klein zu erscheinen hatte. In der Voraussicht der Gefahr hatte dieser vorher in kurzer Zeit sich mit Fleiß seine Augen ruiniert, und diesem Umstande, sowie der Fürsprache einer dem Präfekten befreundeten Dame hatte er seine Befreiung zu verdanken. An den Folgen der Selbstverstümmelung hatte er allerdings zeitlebens zu tragen, denn seit dieser Zeit mußte er sich beständig einer Brille bedienen.[11])

Aufenthalt in Paris.

Von seinem Vorhaben in Paris brachte Klein nicht alles zur Ausführung: aus dem Unterrichte bei Cherubini wurde nichts. Er suchte den Meister zwar sofort auf und legte ihm seine Kompositionen vor, ließ sich auch noch einige Male Arbeiten von ihm durchsehen, aber damit hatte es sein Bewenden. Vielleicht war es eine gewisse Pedanterie Cherubinis in theoretischen Dingen, die Klein nicht behagte.[12]) Jedoch studierte er fleißig die alten Meister, deren Werke in großer Zahl in den Pariser Bibliotheken angehäuft waren, und versäumte er nicht die Konservatoriumskonzerte, deren musterhafte Aufführungen unter Habeneck sich eines Weltrufes erfreuten. Genug, der Aufenthalt in Paris brachte ihm eine Fülle neuer Anregungen, und die vorgesehene Zeit von einem halben Jahre

10) Bei v. Ledebur a. a. O. und nach ihm bei Ersch und Gruber, allg. Encyklopädie 2c., Sektion 2, T. 36, Leipzig 1884 (Tottmann) liest man den Namen als „Moissarel" (!).

11) Bei v. Ledebur a. a. O. fehlt diese Episode, bei Rellstab das Moment der absichtlichen Herbeiführung der Kurzsichtigkeit, das ich den Tagebüchern Lili Partheys entnehme.

12) Wenn Klein in verschiedenen Werken Schüler Cherubinis genannt wird, so ist das also nicht ganz zutreffend.

verstrich nur zu schnell, zumal es bei dem geselligen Umgange mit anderen jungen Künstlern auch nicht an Abwechslung mancher Art fehlte. Noch im selben Jahre erfolgte also die Rückkehr nach Cöln.

Öffentliche Tätigkeit in Cöln.

Hier hatte man sich in den letzten Jahren bemüht, die Musik aus ihrem Schlafe zu erwecken. Seit dem Jahre 1808 brachte eine Vereinigung von Kunstliebhabern bei den sonntäglichen Gottesdiensten im Dom wieder Messen und sonstige Kirchenmusiken zu Gehör, andererseits hatte man sogenannte „Liebhaber-Konzerte" eingerichtet, von denen man 24 im Jahre veranstaltete, und in denen sowohl Instrumentalwerke, wie Ouvertüren, Sinfonien und Konzerte, als auch Oratorien oder Opernscenen aufgeführt wurden. Zu beiden Veranstaltungen wurde nun Klein hinzugezogen, man übertrug ihm die Vorbereitung und Leitung der Dom-Aufführungen, sowie der Chorwerke in den „Liebhaber-Konzerten", und die Erfolge, die er dabei erzielte, fanden freudige Anerkennung; u. a. spendete ihm auch Zelter bei seiner Anwesenheit in Cöln 1814 großes Lob. In den Kompositionen dieser Zeit ist der Einfluß des Pariser Aufenthalts auf die Entwicklung seines Talents unverkennbar: Beherrschung der Form und der Mittel, Gefühl für Reinheit der Harmonie und des Satzes, die sich in ihnen kundgeben, zeugen von dem Fleiß, den er inzwischen auf das Kompositionsstudium verwandt hat. Die 1814 komponierte Messe[13]), die im Winter 1814/15 im Dom zur Aufführung kam,[14]) zeichnet sich aus durch frische Erfindung in den Themen und fließende kontrapunktische Arbeit; nur die Behandlung des Orchesters ist noch konventionell. In der Besetzung des letzteren fällt auf, daß die Oboen fehlen, und zwar ist das auch in den anderen Werken dieser Zeit der Fall; vertreten waren diese Instrumente in Cöln. In dem Cölner Berichte vom April 1815 in der A. M. Z.[15]) wird diese Messe unter den „vorzüglicheren der seit einem halben Jahre aufgeführten Stücke" aufgezählt und bei dem Namen Klein bemerkt: „Dieser junge, vaterländische Künstler lieferte in dieser seiner ersten Messe alles, was sich von einem so tiefen Studium der alten und neueren Komponisten, als das seinige ist,

13) Autograph auf der Königl. Bibliothek in Berlin.

14) Auch hier ist die Jahreszahl in den Lexicis zu berichtigen.

15) Dieser Bericht ist überhaupt der erste aus Cöln, den die A. M. Z. (gegründet 1798) bringt.

nur erwarten ließ. Er ist in Cöln geboren und gleich berühmt durch sein vortreffliches Klavierspiel, als durch die Tiefe und Gründlichkeit seiner Kompositionen." Und im Anschluß daran wird auf den vor kurzem erschienenen „Erlkönig" aufmerksam gemacht. In ihm haben wir das erste Werk Kleins, das gedruckt vorliegt.

Der „Erlkönig"

Der „Erlkönig" zeigt schon die ganze Eigenart des Komponisten: Tiefe der Auffassung, Herauswachsen der Musik aus dem Texte, höchste Sorgfalt in der Deklamation (hierin ist die Vollkommenheit der späteren Werke allerdings noch nicht erreicht) und überängstliches Vermeiden alles dessen, was nach Effekt aussieht, oder anders ausgedrückt, zusammengefaßt, den überlegenen Kunstverstand, der allen Werken Kleins eigen ist: es ist der fertige Meister, der sich hier offenbart. — Während Reichardt, dessen Komposition damals die bedeutendste war, den „Erlkönig" als Strophenlied behandelt, hat Klein ihn durchkomponiert, was uns heute, der Wucht dieses Stoffes gegenüber, als allein zutreffend erscheint. Sodann ist bemerkenswert das Bestreben Kleins, die einzelnen Personen der Ballade zu charakterisieren, sie gegeneinander abzuheben. So stellt er der einfach-ruhigen und beruhigenden Weise des Vaters die ängstliche Melodie des Knaben gegenüber, während er den Erlkönig flüsternd seine Worte dem Knaben zusingen läßt auf einem und demselben Tone, den eine einschmeichelnde, in ihrer teilweisen Chromatik auch des Dämonischen nicht entbehrende Melodie der Begleitung umspielt.[16] Bei Reichardt sind die Strophen des Erlkönigs derart behandelt, daß die Strophenmelodie nur in der Begleitung erklingt, und die Worte auf dem kleinen d gesungen werden. Klein gab dem Erlkönig die Tonhöhe des eingestrichenen c, er hatte an Reichardts Komposition mit Recht auszusetzen, daß „die Worte des Geistes nicht wie aus einem hohlen Topfe im Baß gebrummt werden, sondern wie ein feines Tönen und Klingen in der Luft schweben müßten".[17]

16) Klein hat dasselbe Mittel zur Bezeichnung des Geisterhaften noch zweimal in Anwendung gebracht: im „Geistesgruß" („hoch auf dem alten Turme steht") von Goethe, in dem er die beiden Strophen mit den Worten des Geistes auf dem kleinen a singen läßt, wozu die Begleitung die Melodie gibt; und in seiner Oper „Dido", in der der Geist des Anchises auf dem eingestrichenen c singt, das die begleitenden Akkorde geheimnisvoll (drei Posaunen, zwei Hörner, Kontrabässe) beleuchten.

17) Parthey, Jugenderinnerungen II. S. 193. — Man vergleiche hierzu „Kunst und Leben", aus Friedr. Försters Nachlaß, herausgegeben von Kletke, Berlin 1873,

Hat Goethe das doch auch schon durch die Häufung des Vokals „i", die er mit dem Auftreten des Erlkönigs verbindet,

„Du liebes Kind, komm, geh' mit mir!
Gar schöne Spiele spiel' ich mit dir;"

angedeutet.

S. 187. Es scheint, als ob das Gedächtnis Förster hier einen Streich gespielt hat. Worte seines Freundes Klein legte Förster dem kleinen Eckert in den Mund, dafür brachte er Klein, der mit in die Gedankenreihe gehörte, mit Reichardt in Verbindung. Leider trifft das Gesagte nun auf Kleins „Erlkönig" gar nicht zu.

Als einen Mangel in Kleins Komposition möchte ich es nur bezeichnen, daß den Erlkönig, der doch mit immer neuen und stärkeren Mitteln lockt, jedesmal dieselbe Melodie begleitet, daß die Steigerung in der Musik ausbleibt.[18]) Im ganzen aber muß Kleins „Erlkönig", der seinerzeit weit verbreitet war, als eine bedeutende Komposition des Textes gelten. — Noch sei die Tatsache erwähnt, daß wie Klein,

18) Wenn später Loewe, der im Prinzip Klein folgt, in denselben Fehler verfallen ist, so dürfte diese Erscheinung sich aus der besonderen Begabung der beiden Männer wohl erklären lassen: hätte ihnen die Melodienfülle Schuberts zu Gebote gestanden, so würden sie sicher anders verfahren sein. In der Auffassung im allgemeinen, wie im besonderen in der Weise des Erlkönigs, der er das Dämonische, gepaart mit dem Bestrickenden, zu geben verstand, hat Loewe gewiß von allen die musikalische Wiedergabe der Ballade am besten getroffen.

so auch seine Nachfolger in der Komposition des „Erlkönigs" Schubert (1821) und Loewe (1822) mit dieser Ballade zuerst in die weitere Öffentlichkeit traten; auch bei Schubert und Loewe ist sie das erste gedruckte Werk.

Unzufriedenheit. Reiseplan.

Obgleich Klein in Cöln hinreichend Gelegenheit hatte, sein Talent zu betätigen, und obgleich er von allen Seiten Anerkennung und Aufmunterung erfuhr, konnte er sich doch nicht wohl fühlen. Der längst verstorbenen Mutter war der Vater inzwischen gefolgt, und die Sorgen für den Unterhalt der Stiefmutter und der 4 kleinen Halbgeschwister gehörten zum großen Teile ihm. Schon seit Jahren war er gezwungen, in ausgedehntestem Maße Musikunterricht zu erteilen, denn er hielt es für seine Pflicht, so viel in seinen Kräften stand, die Not der Angehörigen zu lindern, und es ist rührend, wie er sein ganzes Leben hindurch nicht müde wurde, den Seinen auf alle mögliche Weise zu helfen. Dazu kam, daß durch den Aufenthalt in Paris sein geistiger Gesichtskreis sich bedeutend erweitert hatte, und daß das Bedürfnis, seine Fähigkeiten weiter auszubilden und in größere Verhältnisse zu kommen, ihn immer mehr quälte. An Geselligkeit im allgemeinen fehlte es in Cöln nicht, aber gerade das, was ihm am meisten not tat, musikalische Anregung, hatte er nicht, und sie entbehrte er schwer. Seine Stimmung wurde zusehends gedrückter: Klein habe seine frühere Heiterkeit ganz verloren, konnte Max v. Schenkendorf 1815 einer gemeinsamen Freundin erzählen. — Daß Klein um diese Zeit in einen Freimaurerorden eintrat, sei nur beiläufig mitgeteilt, weil Klein seine Kunst nur ganz unwesentlich in den Dienst dieses Ordens gestellt hat.

Schon 1814 trug Klein sich mit dem Plane einer Reise nach Wien, wo der Tondichter lebte, den er von allen am höchsten verehrte, und der ihm zeitlebens ein leuchtendes Vorbild blieb; wo Beethoven in voller Kraft und gewaltiger Entfaltung seines alle überragenden Genies eins nach dem andern seiner unsterblichen Werke schuf. Bei diesem Großen, den es seinerzeit ebenso vom Rhein nach der Donau getrieben hatte, wollte er einige Jahre zu weiterer Ausbildung zubringen. Natürlich standen der Ausführung eines solchen Planes Schwierigkeiten vielfacher Art entgegen, und Klein fand lange nicht den Mut, sein Vorhaben in die Tat umzusetzen. Endlich im Herbst 1816 aber ward es Ernst, und im

Oktober trat er, versehen mit Empfehlungen an Künstler, Gelehrte und Mitglieder der hohen Aristokratie Wiens, die Reise an.

In Heidelberg war ein längerer Aufenthalt vorgesehen zum Besuche alter Bekannter: Sulpiz Boisserée und Carové, Kleins intimster Freund,[19]) lebten zur Zeit hier. Durch ihre Vermittlung machte Klein die Bekanntschaft Hegels und Jean Pauls, vor allem aber die Thibauts, die sich bald zum freundschaftlichsten Verkehr gestaltete. Dieser berühmte Rechtsgelehrte machte es sich bekanntlich zur Aufgabe, seiner Zeit das Verständnis und die Bedeutung der alten italienischen Meister, besonders Palestrinas, zu erschließen und die alte Kirchenmusik zu neuem Leben zu erwecken. Es ist nicht nötig, darauf hinzuweisen, mit welch großem Erfolge ihm dies später durch seine Schrift „Über Reinheit der Tonkunst" gelungen ist. Damals dachte er noch nicht daran, als Apostel aufzutreten; in Stunden stiller Andacht entrichtete er für seine Person den alten Meistern seinen Tribut der Verehrung. Und als er angefangen hatte, eine Anzahl Studenten und Damen befreundeter Familien jeden Donnerstag bei sich zu versammeln, um die bewunderten Werke in lebendigen Tönen erklingen zu lassen, da wurden diese Zusammenkünfte wie Gottesdienste einer kleinen exklusiven Gemeinde gehalten, zu denen der Fremde nur ausnahmsweise Zutritt erhielt.[20]) Heidelberg. Thibaut.

19) Friedr. Wilh. Carové, 1789—1852, war als Schriftsteller mannigfach tätig. Verdienste erwarb er sich mit den Schriften, in denen er einerseits die Philosophie mit der Kirche, andererseits den Katholizismus mit dem Protestantismus auszusöhnen sich bemühte. Auch als Dichter ist er an die Öffentlichkeit getreten; cf. Goedeke, Grundriß III.

20) Ein Brief Thibauts an Klein vom Dezember 1818 mag hier eine Stelle finden, er ist charakteristisch für den Standpunkt, den Thibaut den von ihm über alles verehrten Werken gegenüber einnahm. — Thibaut knüpft an einige freundliche Worte, die Klein ihm über Zelter geschrieben hat, an: . . . „Seinen Humor begreife ich täglich mehr. Im Fach der Musik hält sich jeder Lump für den Ersten und Besten, und das muß den besten Meister mit Abscheu und Mißtrauen erfüllen, wenn er nicht das Schwerste erringt, nämlich die freundliche Überzeugung, daß das Größte nur für Wenige ist, und daß man von denen, welche sich dahin durchgearbeitet haben, einen guten Stiefel machen, oder über Pandekten billig lesen zu können, keineswegs verlangen soll, die tiefsten Tiefen überirdischer, engelreiner Musik zu ergründen. Ich war früher wie wild über die Stumpfen, aber jetzt bin ich wie ein Lamm, wenn ein gelehrter oder ungelehrter Meister Schuhmacher vor den Responsorien oder Magnifikats von Palestrina steht, wie die Kuh vor dem neuen Tor. Der verständige Mann soll ja überhaupt seine stillen Studien haben, von denen er mit der Welt nicht redet. Denn das Tiefste ist doch mehrenteils immer

Mit dem Erscheinen Kleins kam ein frischer Zug in diese Abende, deren Leistungen bis dahin doch etwas problematischer Natur gewesen sein mögen. Klein war während seiner Anwesenheit in Heidelberg der Leiter dieser Übungen, und von ihm lernte Thibaut erst, wie die Werke würdig zur Darstellung gebracht werden. Thibaut erkannte das selbst sehr wohl an und gewöhnte sich so an Kleins Hilfe, daß er die Lücke, die Klein bei seiner Abreise zurückließ, fortwährend spürte. Immer wieder klagte er in seinen Briefen, wie Klein ihm fehle. Auf Kleins Kompositionstalent setzte Thibaut die größten Hoffnungen, wie er oft aussprach, er schätzte Kleins Werke außerordentlich und ließ sie gern in seinem Verein singen. Nur ein Wort Thibauts darüber sei hier angeführt. 1817 besuchte unter anderen auch Jean Paul den Verein, es wurden ihm Werke der alten Italiener, sowie von Bach und Händel vorgesungen... „dabei gaben wir denn auch," schreibt Thibaut an Klein, „mehrere Sachen von Ihnen, um ihm zu zeigen, wie deutscher und italienischer Geist in einer Seele wohnen können. Er war über alles erstaunt."[21])

Individualität, und so soll man ja nicht über alles schwatzen, und alles allen vorsingen. In der alten Musik scheint mir auch noch etwas Besonderes zu liegen, dem gute Köpfe genauer nachzugehen haben. Nicht alles war nämlich dafür gesetzt, daß der Zuhörer von Takt zu Takt folgen solle. Die Kapelle, oder die Domherren sangen nämlich wie abgesondert vor dem Hochaltar. Die Frommen betraten die Kirche, um für sich zu beten. Da half der Gesang nach, aber es war keine Pflicht — nicht einmal eine Konzerts- oder Ehrenpflicht — dem Gesange von Takt zu Takt zu folgen. Wenn ich mir denke: ich gehe im Frühling, mit heiteren oder melancholischen Gedanken, in einen Wald, den der Gesang der Nachtigallen erfüllt, so würde ich es nicht ertragen können, wenn man es mir zur Pflicht auflegte, jedem Ton der Vögel mit gespannter Aufmerksamkeit zu folgen. Allein gibt man mir die volle Freiheit des Denkens und Träumens, so wird der Vogelgesang nebenbei seine Wirkung, und doppelt, tun. So stelle ich z. B. die Magnifikats von Palestrina. Von tausend christlichen Seelen haben nicht zwei Geduld und Kraft für dies unsterbliche Meisterstück. Es könnte sie sogar zerschmettern oder zum Schauer bringen — wie ich leider aus Erfahrungen weiß. Lassen sie es aber singen, während eine reuige Sünderin in einem einsamen Winkel der Kirche bei halbem Licht betet, so kann der unwillkürliche Eindruck unendlich werden. Ich pflege daher auch manches dafür zu sagen, daß die schöne Welt im Theater zu Mailand Karten spielt, aber bei jeder Passage besserer Art aufspringt und ihr bravo hören läßt. Erst im Himmel wird der Welt so viel Kraft gegeben sein, den ganzen Homer von Vers zu Vers ohne Gähnen hören zu können." ...

21) Als Jean Paul übrigens im nächsten Jahre (1818) wieder zuhören wollte, wies ihn Thibaut zurück, worüber letzterer an Klein berichtet: ... „Ich habe es ihm aber abgeschlagen, weil er kürzlich hierher an Vossens schrieb: Spontini

Und als Schnyder von Wartensee 1817 auf seiner Reise nach Frankfurt in Heidelberg sich aufhielt, sagte ihm Thibaut: „Die Musik ist heutzutage sehr verwildert, und es gibt keinen guten Komponisten mehr, weil allen die Frömmigkeit fehlt.[22]) Ich kenne nur einen jungen Musiker, der eine Ausnahme macht, und auf den ich große Hoffnung setze; er lebt jetzt in Frankfurt a. M. als Hauskapellmeister bei der reichen, schwedischen Familie de Ron. Ich will Ihnen ein Empfehlungsschreiben an diesen ausgezeichneten Musiker geben." — „Als Schnyder dieses empfing, sah er auf der Adresse, daß der Künstler Bernhard Klein hieß," bemerkt

gehe ihm über alles; nur weil sein zitterndes, unruhiges Wesen zu keiner ernsten Musik paßt."

22) Bekanntlich war diese einseitige Auffassung in jenen Tagen weit verbreitet. Der Freiherr von Tucher, der wie Thibaut die Wiederbelebung der alten Kirchenmusik betrieb, stimmte ähnliche Klagen über die nach seiner Ansicht untergeordnete Produktion seiner Zeit an; so schrieb er im Jahre 1827 an Klein: Ansbach, 31. August 1827. . . . „Unsere Zeit hat aufgehört der Boden zu seyn, auf dem die Kunst urkräftige Sprossen treiben kann; die Herrschaft des Verstandes, der Zustand des schrecklichsten Zerrissenseyns kann es nicht seyn, der dem Künstler das Material liefert, das zum Aussprechen zu bringen, was der Gedanke, das Gefühl unseres Volks ist. Niemals ist noch das Bedürfnis nach etwas Anderm, Besserem lebhafter gefühlt worden als eben jetzt, da uns so gar keine Befriedigung in der Kunst von heute her werden kann" (so!). „Die Maler und Bildhauer haben es schon erkannt und sind auf das Studium des Geistes der Alten zurückgekehrt, und haben aus diesem unergründlich reichen Schacht Juwelen herausgeholt, die ewig herrlich glänzen werden. In der Musik hat sich dieses Bedürfnis in den Singvereinen recht lebhaft ausgesprochen, aber die produktiven Künstler haben es verschmäht, es jenen der bildenden Künste nachzumachen.

In Dir, Du lieber Freund, finde ich nun so herrlich das Bedürfnis unserer Zeit befriedigt, und Großes kann man von Dir zu erwarten, sich für berechtigt halten. Auf die Alten zurückgehen, nenne ich nicht deren oft steife, unbeholfene Formen nachahmen, sondern deren Geist zu erfassen suchen, und auf diesem zu bauen, das ist's allein, was uns förderlich seyn kann." . . .

Was mag der Verfasser dieser — stellenweise etwas konfusen — Zeilen sich dabei gedacht haben, als er nicht lange vorher das erste Heft der von ihm herausgegebenen „Kirchengesänge der berühmtesten älteren italienischen Meister" mit einer Widmung an — Beethoven versah?

Noch mag hier eine Stelle aus einem Briefe der Frau Elisa v. d. Recke an Klein vom 15. Juli 1819 Platz finden, die positiv den Geschmack bezeichnet, dem man damals — und gewiß nicht vereinzelt — in den ersten Kreisen der Gesellschaft begegnete: . . . „Capellmeister Morlachi hat neben seinen eigenthümlichen Verdiensten für mich das hohe Verdienst, daß er ein inniger Verehrer von Naumann's Compositionen ist: Durch Morlachi können Sie den erhebenden Genuß erlangen, Naumann's Messen zu hören." . . . Klein selbst konnte den Naumannschen Werken allerdings nicht viel Geschmack abgewinnen.

Schnyder von Wartensee dazu.[23]) Er lernte Klein denn auch bald kennen und hochschätzen und ist ihm in der Folgezeit freundschaftlich verbunden geblieben.

Frankfurt a. M. Welche Umstände es waren, die Klein Wien ganz aus dem Auge verlieren ließen, vermag ich nicht anzugeben, wahrscheinlich waren sie pekuniärer Art. Wie dem aber auch sei, bedauerlich ist es jedenfalls, denn Wien würde ihm die fruchtbarsten Anregungen zugeführt haben, und seine Anlagen würden sich hier vielleicht ganz anders entfaltet haben! Klein hoffte in Heidelberg heimlich, irgend eine feste Anstellung gewinnen zu können, als die Aussichten dazu aber nicht günstiger wurden, benutzte er die Gelegenheit, in Gesellschaft des vorhin genannten Bankiers de Ron Anfang des Jahres 1817 eine Reise durch Holland zu machen. Er gab hier in den verschiedensten Städten Konzerte, in denen er als Klavierspieler auftrat, sie brachten aber nicht den gehofften Geldgewinn, und er folgte dann seinem Gefährten nach Frankfurt (März 1817).

Von den Kompositionen, die in dieser Zeit entstanden, ist nichts im Druck erschienen, eine besondere Erwähnung verdienen aber die 3 in Heidelberg geschriebenen Sätze (Kyrie, Dies irae, Offertorium) eines achtstimmigen (doppelchörigen) Requiems.[24]) Thibaut, der sie in seinem Verein öfter zu Gehör brachte, rühmte sie sehr und mit Recht. Sie weisen eine geschickte Behandlung des achtstimmigen Satzes, charakteristische Melodik und eindringliche Deklamation auf und entwickeln eine Gewalt der Harmonie, wie Klein sie nur selten wieder erreicht hat. Es ist zu bedauern, daß das Requiem nicht beendet und gedruckt ist.

Unterdes hatte das preußische Ministerium, auf den Antrag des Cölner Konsistoriums, zur Hebung der Kirchenmusik in Cöln, speziell für einen am Dom anzustellenden Gesanglehrer, die nötigen Mittel bewilligt und das Cölner Konsistorium angewiesen, einen jungen Cölner Musiker zur Vorbereitung für dieses Amt nach Berlin zu schicken; sollte keine passende Persönlichkeit in Cöln sein, so werde das Ministerium jemanden bestimmen. In einem Schreiben des Cölner Oberpräsidenten wurde Klein im September 1817 in

23) Lebenserinnerungen von Schnyder von Wartensee, Zürich 1888. S. 363.
24) Autograph auf der Königl. Bibliothek in Berlin.

Frankfurt von dieser Sachlage unterrichtet: In der Voraussetzung, daß Klein seine Talente, die man wohl zu schätzen wisse, am liebsten seiner Vaterstadt widmen werde, solle auf besonderen Wunsch des Cölner Publikums ihm die geplante Stelle übertragen werden. Fürs erste habe das Ministerium 200 Taler und die Stadt Cöln 100 Taler jährlich auf 2 Jahre bewilligt, damit er in Berlin bei Zelter die Methode des Unterrichts näher kennen lerne und, soweit es dabei geschehen könne, andere für die Tonkunst interessante Städte aufsuche. Dafür solle er sich verpflichten, nach diesen 2 Jahren mindestens 3 Jahre in Cöln zu bleiben und vorher keinen andern Ruf anzunehmen, andernfalls das erhaltene Geld zurückzuzahlen.[25]) — Klein nahm das Anerbieten an und machte sich Ende Januar 1818 von Frankfurt aus auf die Reise nach Berlin.

Reise nach Berlin.

Weil er über Weimar reisen wollte, gab ihm Boisserée eine Empfehlung an Goethe mit, die ihm noch besonders ans Herz gelegt wurde: „Vorerst bitte ich den Brief an Goethe gleich nach Deiner Ankunft in Weimar übergeben und Antwort verlangen zu lassen, der Dir dann gewiß eine Stunde zum Besuch bestimmen wird, wenn er nicht unabwendbar verhindert ist.“[26]) Die Empfehlung selbst ist sehr warm gehalten, sie lautet:[27]) „Dies Blatt wird Ihnen durch meinen Landsmann, Herrn Klein aus Cöln, überbracht, dem ich das Glück wünsche, sich von Angesicht zu Angesicht mit Ihnen zu unterhalten. Es ist das erste Mal, daß ich Ihnen einen Freund empfehle; ich tue es aber auch recht gerne, weil es einem edeln Menschen und einem Künstler von vielen Anlagen gilt. Herr Klein treibt die Musik; schon vor 3 Jahren, als Zelter uns in Cöln besuchte,[28]) erwarb er sich durch einige Kirchenkompositionen große Lobeserhebungen von diesem Freund. Seitdem hat er viele Fortschritte gemacht und hat sich zuletzt mit dem Studium der ältern Musik beschäftigt. — Er reist nun, um sich unter Zelters Leitung

25) Die Adresse dieses Schreibens trägt den Vermerk „hochedelgebohren“; bei Parthey, Jugenderinnerungen II, S. 198, wird erzählt, „daß einer von Kleins Vorfahren in der That adlig gewesen sei, aber in der französischen Revolution, wo alle Titel aufhörten, dieses Prädikat verloren habe.“

26) Brief Boisserées an Klein vom 15. Januar 1818.

27) Abgedruckt in „Sulpiz Boisserée“, herausgegeben von Mathilde Boisserée, Stuttgart 1862, im 2. Bande: Boisserée an Goethe, 15. Januar 1818.

28) Genauer: Herbst 1814.

weiter auszubilden, nach Berlin, wozu ihm die Regierung einige Unterstützung gibt. Von seinen Kompositionen zu Ihren Liedern hat der „Erlkönig" öffentlich viel Beifall gefunden, er ist sozusagen dramatisch und mit Effekt behandelt. In seinen neueren Kirchensachen, deren er während seinem neunmonatlichen hiesigen Aufenthalt[29]) mehrere gemacht hat, befleißigt er sich einer großen Einfachheit, und man merkt nicht mehr, wie bei manchen frühern, den Einfluß der Cherubinischen Schule.[30]) Es würde uns sehr freuen, und wir würden es Ihnen schönstens danken, wenn Sie diesen Freund gütig aufnehmen wollten. In der Hoffnung, daß Sie meinen Brief vom Anfang dieses Jahres empfangen haben und uns bald gute Nachricht geben, schließe ich mit den besten Grüßen von uns allen.

S. B."

14 Tage später kommt Boisserée nochmal darauf zurück:[31]) ...

„Beinahe hätte ich vergessen, Ihnen zu sagen, daß ich vor mehreren Tagen einen Empfehlungsbrief für einen lieben, jungen Landsmann, Bernhard Klein, an Sie geschrieben. Er ist ein sehr talentvoller Musiker und Komponiteur. Er wird auf seiner Durchreise nach Berlin bald bei Ihnen eintreffen. Seine Absicht ist, dort unter Zelter, der ihn bereits kennt und gegen mich äußerst vorteilhaft über ihn urteilte, seine Studien fortzusetzen. Können Sie seinen Eintritt bei Zelter durch einen Auftrag an diesen Freund begünstigen, so tun Sie ein gutes Werk und mir einen großen Gefallen.

S. B."

Leider hatte Boisserée all diese freundlichen Worte vergebens geschrieben, wie er einige Monate darauf durch Goethe erfuhr:[32]) . . „Ihren dem Musikus Klein mitgegebenen Brief erhalte ich erst diese Tage von Berlin, der Mann ging mit Gesellschaft durch Weimar und konnte sich nicht aufhalten, leider also,

29) Klein war rund fünf Monate in Heidelberg.
30) cf. S. 13.
31) a. a. O. II., Boisserée an Goethe, 29. Januar 1818.
32) Ebenda: Goethe an Boisserée, 1. Mai 1818.

daß mein guter Wille, Ihre Empfehlung zu honorieren, getäuscht worden.[33]) Zelter scheint sehr wohl mit ihm zufrieden zu sein. Geheimer Rat Willemer schrieb mir vor einiger Zeit, daß ein Musikus bei ihm auf der Mühle gewesen, von dem er das Beste prädiziert; ist es etwa eben derselbige? denn er hat mir ihn nicht genannt."[34])

Aus welchen Ursachen Klein durch Weimar durchreiste, ohne Goethe aufzusuchen, mag dahingestellt sein, jedenfalls war es ein verhängnisvoller Fehler, denn wäre Klein durch Goethe bei Zelter eingeführt worden, so würde der letztere nicht gewagt haben, in der Weise gegen Klein aufzutreten, wie er es später tat, und Klein würde den vielen Schwierigkeiten, die ihm von Zelter in den Weg gelegt wurden, entgangen sein.

Am 9. Februar 1818 traf Klein in Berlin ein.[35]) Er ahnte nicht, daß ihm diese Stadt für sein ferneres Leben zum dauernden Wohnsitz werden sollte.

Die Ankunft in Berlin bezeichnet einen wichtigen Abschnitt in Rückblick.
Kleins Leben. Die Vorbereitung ist nunmehr abgeschlossen. Sie unterscheidet sich wesentlich von dem gewöhnlichen Gange einer Lehrzeit. Die Anleitung eines tüchtigen Meisters war Klein nicht zu teil geworden, nur das Notdürftigste verdankte er dem Unterrichte eines Lehrers, den Kern seiner Kenntnisse hatte er direkt aus den Werken der Meister gezogen. Klein ist also in der Hauptsache durch Selbststudium gebildet. Daß die damit verbundenen Gefahren für ihn keine geworden sind, spricht am besten für die Kraft seiner Begabung. Früh auf eigene Füße gestellt, war er so vielmehr rasch zu einer ausgeprägten Selbständigkeit erwachsen: gleich in seinem ersten

33) Zelter gegenüber, durch den Klein das Empfehlungsschreiben auf Boisserées Wunsch an Goethe abgehen ließ, hatte Klein gesagt, er sei nicht über Weimar gekommen. Man sehe im Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter, herausgegeben von Riemer, Berlin 1833/34, II., S. 461, Zelter an Goethe, vom 7. April 1818: . . . „Der einliegende Brief ist von Boisserée. Ein junger Musikus aus Cöln am Rhein, der hier meines Unterrichts genießt, glaubte über Weimar zu gehen, was er nicht gethan hat, und so bittet er mich, Dir den Brief zu übersenden." —

34) Der betreffende Brief Willemers ist nicht mehr vorhanden, nach einer Anmerkung im Briefwechsel zwischen Goethe und Marianne von Willemer, herausgegeben von Creizenach, 2. Aufl., Stuttgart 1878. Doch war ohne Zweifel Klein dieser „Musikus".

35) Auch in Bezug auf dieses Datum sind die Lexika zu korrigieren.

Werke, dem „Erlkönig", hatte er ein Zeugnis derselben gegeben. Dabei war er sowohl mit der zeitgenössischen Produktion aller Richtungen, als mit der Literatur vergangener Zeiten wohl vertraut. Und als Klavierspieler und im Gesangsvortrage stand er auf einer Höhe, die ihm die hohe Anerkennung seiner Fachgenossen eintrug. So gerüstet konnte er wohlgemut in Berlin einziehen.

II.

Musikverhältnisse in Berlin.

Das Musikleben in Berlin ruhte auf solider Grundlage. Zwei Institute waren es vor allem, die königliche Oper und die Singakademie, die der Musik eine würdige Stätte bereiteten und den guten Geschmack hüteten, wenngleich die letztere etwas einseitig; sie waren es auch, die den musikalischen Ruhm Berlins nach außen hin verbreiteten. In der Oper, die über eine Reihe guter Kräfte verfügte, bildeten Gluck und Mozart das Rückgrat des Repertoires. Der Kapellmeister Bernhard Anselm Weber, der sich als Komponist durch seine Musik zu Schillerschen Dramen Achtung zu verschaffen wußte, war ein tüchtiger Dirigent und erwarb sich besondere Verdienste um die Pflege der Gluckschen Opern, denen er sorgfältige Aufmerksamkeit widmete. Die Ursache aber, daß Glucks Opern so fleißig gegeben wurden und sich so großer Beliebtheit erfreuten, lag zum großen Teil darin, daß die weiblichen Hauptpartien in Anna Milder-Hauptmann eine vorzügliche Vertreterin vorfanden. In dem Leiter der Singakademie, Zelter, war die Zeit Faschs durchaus lebendig. Die Mitgliederzahl des Vereins war seit dem Tode des Gründers bedeutend gestiegen und der Ruf gewachsen - bekanntlich war die Berliner Singakademie auch der Anstoß zur Bildung ähnlicher Vereine in ganz Deutschland geworden — dagegen hatte sich das Repertoire nicht erheblich vergrößert.[1]) Daneben gab es noch einige andere Konzertveranstaltungen, die regelmäßig an die Öffentlichkeit traten, und schließlich wurde das musikalische Leben vervollständigt durch die Konzerte, die herumreisende Komponisten,

1) Über B. A. Weber und Anna Milder findet man Näheres in v. Ledeburs Tonkünstlerlexikon. — Die Singakademie ist eingehend, aber auch einseitig, behandelt in (Lichtenstein), Zur Geschichte der Singakademie in Berlin, Berlin 1843, und Blumner, Geschichte der Singakademie zu Berlin, Berlin 1891.

Sänger und Instrumentalisten in Berlin gaben. Aber nicht nur, was die Fülle des Gebotenen betrifft, auch hinsichtlich der Gediegenheit war Berlin auf der Höhe der Musikpflege jener Zeit.

Persönliche Beziehungen.

Die bedeutsamste unter den persönlichen Beziehungen, in die Klein eintrat, war die zu Zelter. Klein war, wie erwähnt, nach Berlin geschickt, um bei Zelter „die Methode des Unterrichts näher kennen zu lernen". Zelter war damals ein Mann von 60 Jahren, geachtet in jeder Weise, mit dem größten lebenden Dichter in Freundschaft verbunden und auf musikalischem Gebiete für ganz Deutschland eine Autorität. Es ist natürlich, daß Klein voller Hochachtung zu diesem Manne kam und begierig, von dessen Erfahrungen zu nutzen. Zelter seinerseits merkte gar bald, daß er in Klein ein bedeutendes Talent vor sich hatte, und so war das Verhältnis zwischen den beiden Männern auf dieser Grundlage anfänglich ein recht gutes, wofür ein Brief Thibauts an Klein vom 25. Okt. 1818, geschrieben, nachdem Zelter kurz vorher in Heidelberg gewesen war, ein Zeugnis ist: ...„Ihrer gedachte er in hohen Ehren und oft. So vertraute ich ihm denn auch: meine Liebe zu Ihnen beruhe mit darauf, daß in Ihrer Seele das Zeichen echter Meisterschaft, d. h. kein Neid sei, und dafür sei mir der beste neueste Beweis, daß über ihn in Ihren Briefen an mich nur Lob und Achtung vorkomme. Er war darüber so fröhlich, daß es mich fast gerührt hat." — Im weiteren Verlaufe des persönlichen Verkehrs konnte es aber weder Zelter verborgen bleiben, daß Klein ihm bereits entwachsen war, noch Klein, daß Zelter nicht der Meister war, der ihn fördern konnte. Das Verhältnis von Lehrer und Schüler, das für Klein ein unwürdiges war, mußte daher mit der Zeit ganz von selbst zur Lösung kommen. Während aber Klein nun nach wie vor Zelters Verdienste neidlos und gern anerkannte, verhielt sich Zelter in einer Weise, die auf seinen Charakter leider kein gutes Licht wirft; so kleinlich, daß er z. B. die lobenden Worte, die er an Goethe über Klein geschrieben hatte, für den Druck des bekannten Briefwechsels später unterdrückte; so hinterlistig, daß er z. B. dem Ministerium gegenüber einen ganz unbedeutenden Musiker über die Maßen herausstrich, wenn er Klein dadurch schaden konnte, und was dergleichen unerquickliche Dinge mehr sind. Wo und wie er nur konnte, und er hatte Gelegenheit genug dazu, suchte er Klein das Leben so sauer wie möglich zu machen

und ihn in den Augen anderer herabzusetzen. Wie herzlos, roh, ja, man muß wohl sagen gemein, Zelter dabei werden konnte, wird sich später noch zeigen.[2]) Nur das sei hier ausgesprochen und hervorgehoben, daß Klein eben nicht nur in Bezug auf Können und Wissen, worüber kein Zweifel besteht, sondern auch hinsichtlich der Herzensbildung Zelter überlegen war.

Recht freundschaftlich war das Verhältnis unseres Künstlers zu Ludwig Berger. Dieser fühlte sich von der großen künstlerischen Persönlichkeit Kleins, die auf seine eigene Kompositionstätigkeit anregend und befruchtend wirkte, außerordentlich angezogen, er erkannte neben dem hervorragenden Musiker auch den vorzüglichen Menschen und schloß sich trotz des großen Altersunterschieds — Berger war 1777 geboren — und im Gegensatz zu seiner sonstigen schweren Zugänglichkeit gleich eng an ihn an. Die Freundschaft hielt bis zu Kleins Tode ungeschwächt an: „Jeder wußte, was er an dem andern hatte," sagt Parthey von ihr.[3])

Über die Beziehungen des jungen Ludwig Rellstab zu Klein nur ein kurzes Wort, Rellstab hat sie selbst in seinen vielen Schriften

2) S. Seite 86 f.

3) In C. Köster, Zerstreute Gedanken-Blätter über Kunst, Heft 5, Berlin 1842. — Näheres über das Verhältnis zwischen Berger und Klein giebt Rellstab in seiner Schrift: Ludwig Berger, ein Denkmal, Berlin 1846, später aufgenommen in: Rellstab, gesammelte Schriften, Leipzig 1860/61; wo es zum Schluß heißt, daß Berger Klein „unbedingt für den vollendetsten, tiefsten Musiker erkannte, mit dem er je persönliche Berührungen gehabt, noch mehr aber für die höchste künstlerische Natur überhaupt". — Die Äußerung Eitners in seinem Artikel „B. Klein" in der „Allg. Deutschen Biogr.", Band XVI, Leipzig 1882, S. 78 ff., daß Klein „ein Wesen hatte, welches wohl im Augenblick imponiren, auch einen älteren Mann — wie Ludwig Berger — amüsiren, doch auf die Zeit recht lästig werden konnte", muß entschieden zurückgewiesen werden, weil sie auf völliger Unkenntnis der Tatsachen beruht. Berger, der sehr zurückgezogen lebte, war ein durch widrige Lebensschicksale verbitterter Mann, und da mag es Kleins feuriger Künstlernatur, seinem alles mit sich fortreißenden Temperamente öfter gelungen sein, den Freund aufzuheitern, von „amüsiren" kann gar keine Rede sein. Wie glücklich und dankbar der vereinsamte Berger die Bekanntschaft Kleins empfand, wie ernst und aufrichtig die Freundschaft, die kleine Verstimmungen nur ganz vorübergehend trüben konnten, zwischen ihnen war, und wie sehr die beiden Duzfreunde sich gegenseitig schätzten, nur davon geben Äußerungen und Briefe Bergers Zeugnis. Die Bemerkung Eitners ist daher reine Kombination. Allerdings „machte es Klein Vergnügen, die zahlreiche Klasse der ruhigen, gesetzten Naturen, die man in derberer Weise Philister zu nennen pflegt, durch seine kurzen paradoxen Bemerkungen aus dem Sattel des ‚gewohnten Gedankentrabes' zu heben." (Parthey, Jugenderinnerungen, II., S. 189.)

ausführlich geschildert. Rellstab war, als er Klein kennen lernte, noch Offizier, verließ aber im selben Jahre (1819) die militärische Laufbahn, um sich ganz der Poesie und Musik zu widmen. In letzterer bildete er sich vorzugsweise an Klein, der in der Theorie sein Lehrer war und während des langen freundschaftlichen Verkehrs die größte Einwirkung auf ihn ausübte. Als Musikkritiker steht Rellstab überwiegend unter dem Einflusse Kleins.

Von den übrigen zahlreichen Verbindungen, die Klein knüpfte, mögen nur noch zwei Frauen genannt sein, deren Namen in der Musikgeschichte schon einen Platz haben. Es sind Anna Milder-Hauptmann und Amalie Krause, geb. Sebald, Beethovens „entfernte Geliebte". Beide waren begeisterte Verehrerinnen Kleins. Die erstere, deren Stimme Klein überaus schätzte, und für die er mehrere Werke schrieb, sang seine Kompositionen gern in ihren Konzerten, während Amalie Krause in den damals in Berlin beliebten „Singethees" ihre sympathische Altstimme mit Vorliebe in den Dienst von Kleins Muse stellte.[4])

Anstellung

Klein war schnell in den ersten Kreisen eingeführt und in kurzem ein beliebter Musiklehrer, er unterrichtete in der Komposition, im Gesange und im Klavierspiele. An die Rückkehr nach Cöln dachte er daher nicht mehr, zumal das Ministerium selbst, das seine Bedeutung erkannte, ihn an Berlin zu fesseln suchte.[5]) So wurde er im Laufe des Jahres 1820 Universitäts-Gesanglehrer, nachdem er seit Januar 1820 aus freien Stücken mit den Studierenden regelmäßig Übungen abgehalten hatte. Ebenfalls 1820 wurde mit Unterstützung der Regierung ein Institut eingerichtet, dessen Zweck sein sollte, Musiklehrern und Organisten aus den Provinzen Gelegenheit zu bieten, sich weiter auszubilden. Als Lehrer wurden herangezogen: Klein für kirchlichen Gesang, Generalbaß und Kontrapunkt und A. W. Bach[6]) für Orgelspiel und Kontrapunkt. Die

4) In den Tagebüchern Lili Partheys spielt Amalie Krause eine große Rolle, und es ist auffällig, daß ihrer in Beziehung zu Beethoven nirgends Erwähnung geschieht, danach will es scheinen, als ob sie selbst gar keine Ahnung von einer Neigung Beethovens zu ihr gehabt hat, oder wenigstens nicht wußte, wie tief Beethovens Neigung saß.

5) v. Ledebur, a. a. O., irrt, wenn er angibt, daß Klein nach Cöln zurückgekehrt sei.

6) A. W. Bach, 1796–1869, wurde später (1832, nach dem Tode Zelters und Kleins) Direktor des Kirchenmusik-Instituts.

feste Fundierung dieser „Kirchen-Musikschule", die heute unter dem Namen „Königl. akademisches Institut für Kirchenmusik" besteht, fand Michaelis 1822 statt. Das Hauptverdienst um dieselbe hatte der damalige Dezernent für die musikalischen Angelegenheiten im Ministerium, Staatsrat Schultz.[7]) Zum Leiter sollte Andreas Romberg berufen werden, da die Mittel aber dafür fehlten, begnügte man sich, 1823 Zelter die Oberaufsicht zu übertragen. Einen Mann von Ruf an der Spitze zu haben, schien nötig, weil man glaubte, dadurch Klein, der in der Ausübung seiner Lehrtätigkeit etwas lässig war, zur Regelmäßigkeit anhalten zu können. Bei Klein wiederholte es sich, was die Musikgeschichte von so vielen schöpferischen Musikern berichtet, er war eben zu sehr Künstler, um zu einem richtigen Institutslehrer pedantisch genug sein zu können. Trotzdem erzielte er die besten Erfolge und wurde sein Name bald die Zugkraft für die Anstalt.

Klavierwerke.

Für die Komposition waren die ersten Berliner Jahre sehr ergiebig, und zwar entfaltete Klein auf den verschiedensten Gebieten eine reiche Tätigkeit. — Um zunächst auf das verhältnismäßig Geringfügigste, die Klavierwerke, mit einem Worte einzugehen, so wußte Klein selbst recht wohl, daß er kein Instrumentalkomponist war, er bedurfte, um sein Bestes geben zu können, des Dichters. Daß aber das, was Klein in seinen Sonaten und Variationen niedergelegt hat, an künstlerischem Werte hoch über den Modekompositionen eines Hünten ꝛc. jener Zeit steht, ist bei einem Meister selbstverständlich, der nie dem herrschenden Geschmacke huldigte, durch dessen ganzes Tun vielmehr der Grundsatz: omnia sub specie aeterni ging — wie Rellstab in seiner Zeitschrift „Iris" einmal sagt. Klein hat nur in den Jahren 1819–21 Klavierwerke im Druck erscheinen lassen, es sind 3 viersätzige Sonaten, 3 Variationenwerke und eine Fantasie. Man findet in ihnen überall Spuren Beethovenschen Geistes, namentlich in der Berger gewidmeten Sonate Op. 7, die als das Beste unter diesen Werken gelten kann, im ganzen machen sie noch etwas den Eindruck ungeklärter Jugendarbeiten. Übertroffen werden sie von der 1836 aus dem Nachlasse veröffentlichten g-moll-Sonate, die in jedem Betracht

7) Näheres über diesen Mann im „Briefwechsel zwischen Goethe und Staatsrath Schultz", herausgegeben von Düntzer, Leipzig 1853.

reifer und individueller ist. Gleich der erste Satz ist hervorragend durch markante Themen, durch seinen Durchführungsteil und den thematisch bedeutsam ausgeführten Schluß; nicht minder interessiert das Stimmungsbild des Andante durch große Wärme und reizvolle Verarbeitung; der Menuett-Satz zeichnet sich vornehmlich aus durch die Plastik seiner Themen und gute Kontrastierung, während die Coda leider etwas abfällt; auch im Finale ist die Erfindung der Themen bedeutend und charakteristisch, die Einführung des 2. Themas von eigenartigem Reiz, und nur die lange Durchführung nicht überall auf der sonstigen künstlerischen Höhe der Sonate. Das Ganze ist aber voll Schwung und Leben und stellt sich so recht wie aus einem Guß dar. (Die übrigen Instrumentalwerke Kleins findet man im Verzeichnis vermerkt, auch sie enthalten mancherlei des Interessanten.)

Lieder. Ungleich bedeutender ist Klein auf dem Gebiete des Liedes für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. Abgesehen von den Romanzen und Balladen sind über 100 Lieder von Klein gedruckt, weitaus die meisten davon sind in der Zeit von 1818—24 komponiert. — Nicht nur für die Lieder, sondern für Kleins Gesangskomposition überhaupt — und ihr hat ja sein Hauptwirken gegolten — charakteristisch ist die vorzügliche, prägnante und eindringliche Deklamation des Textes, und dies ist der Punkt, in dem Kleins Bedeutung in erster Linie beruht. Ich möchte dieses Moment, weil es noch nicht genügend hervorgehoben ist, ganz besonders betonen. Klein war einer der Ersten, der sein Augenmerk bewußt auf die Deklamation richtete. Während die früheren Komponisten, auch die besten, die Deklamation durchweg in zweiter Linie berücksichtigten, es ihnen in der Hauptsache auf die Melodie ankam, der die Worte sich eben fügen mußten, bemühte sich Klein, überall angemessene Melodie mit singemäßer Deklamation zu verbinden, und es ist ihm in hervorragendem Maße gelungen: im Rezitativ, wie in der geschlossenen Form, im Solo, wie im Chor, gleich vortrefflich. Hand in Hand mit der sorgfältigen Behandlung der Deklamation geht allerdings, wie sich nicht leugnen läßt, eine teilweise spröde Erfindung in der Melodik, ja, stellenweise macht der Gesang geradezu den Eindruck einer nur gesteigerten Deklamation. — Es ist unzweifelhaft, daß Klein durch seine größere allgemeine Be-

gabung und Bildung, die er vor der großen Mehrzahl der Musiker seiner und früherer Zeit voraus hatte, darauf gebracht wurde, dieser Seite der Gesangskomposition seine Aufmerksamkeit zuzuwenden: er ist darin ganz modern. (Hier könnte man vielleicht erwägen, ob zwei neuere Meister der Deklamation, Richard Wagner und Peter Cornelius, die bekanntlich in nahen Beziehungen zu einander standen, und von denen der letztere durch seinen Lehrer Dehn, einen Schüler Kleins, die Eigenart unseres Künstlers kennen lernte, ihm nicht manches verdanken mögen.) — Ein zweites Charakteristikum der Kleinschen Kompositionstechnik, das die instrumentale Seite seiner Gesangswerke, die Begleitung, besonders betrifft, ist gekennzeichnet in der übergroßen Rigorosität, mit der Klein es vermeidet, die Sinnlichkeit des Klanges als solche zur Wirkung heranzuziehen. Durch dieses Zurückdrängen des sinnlichen Elementes, dadurch, daß er, wie Robert Schumann sich ausdrückt, jede Note auf die Goldwage legt, hat Klein seinen Werken häufig das Gepräge einer gewissen Trockenheit, eines gewissen Überwiegens des rein Verstandesmäßigen gegeben, und hierin liegt der Hauptmangel seiner Kompositionen. (Vielleicht hätte Kleins Talent sich nach dieser Seite ganz anders entwickelt, wenn er nach Wien, anstatt nach Berlin gekommen wäre?) Indes ist es erstaunlich, wie er manchmal mit den denkbar einfachsten Mitteln die größten Wirkungen hervorzubringen vermag.

Es erklärt sich von selbst, daß bei einem Meister, der so sehr der Anregung durch das Wort bedürftig war, die Musik um so besser ist, je gediegener der Text, und so gehören Kleins Kompositionen der Goetheschen Gedichte denn auch durchweg zu seinem Besten. — Reichardt und Zelter begnügten sich damit, die Stimmung eines Gedichtes im Umriß wiederzugeben, für die feineren Nüancen wußten sie den adäquaten Ausdruck in der Musik noch nicht zu finden. Klein versuchte nun, auch für die komplizierteren Empfindungen in Goethes Lyrik die entsprechenden Ausdrucksformen zu gewinnen, jene nicht nur im allgemeinen, sondern auch in ihren subtileren Windungen zu durchdringen. Daß er die gewünschte Wirkung nicht immer erzielte, lag nur daran, daß er davor scheute, die prächtigen Farben der Goetheschen Lyrik in der Musik zur Anwendung zu bringen. Daher kam er in dieser Beziehung über

einen Versuch, wenn auch einen höchst interessanten, meist nicht hinaus. Klein gab sorgfältig ausgeführte Zeichnungen, deren Linien oft entzückend anmuten. Erst Schubert, der auch Kolorit hinzubrachte, wurde Goethe gerechter.

Der Dichter, den Klein nach Goethe am meisten komponiert hat, ist Wilhelm Müller. Seine Lieder hat Klein mit der trefflichsten Musik versehen, und „nur durch Schubert", sagt Reißmann mit vollem Recht, „konnten Lieder, wie ‚Trockene Blumen' und ‚Der Neugierige' vergessen gemacht werden."[8])

---

8) Reißmann, die Hausmusik, Berlin 1884, S. 152. — Reißmanns Ausführungen in „Das deutsche Lied ꝛc.", Cassel 1861, enthalten — im allgemeinen und im einzelnen — zu viel Gezwungenes, als daß ich ihnen zu folgen vermöchte. —

Ich bin in der glücklichen Lage, einen Brief Wilh. Müllers an Klein mitteilen zu können, welcher zeigt, daß der Dichter selbst Kleins Kompositionen seiner Lieder vollauf würdigte, und zugleich interessante Angaben über das Verhältnis des Dichters zur Musik enthält.

Dessau. 15. Dec. 1822.

„Ein neues Heft Ihrer Compositionen meiner Lieder, das Ihr Herr Verleger eben in der Zeitung ankündigt, mahnt mich an eine alte, liebe Schuld — nehmlich, Ihnen meinen Dank auszusprechen für die musikalische Belebung meiner Verse. Ich sage nicht zu viel und nichts Gesuchtes: denn in der That führen meine Lieder, die zu einem declamatorischen Vortrage, wenige ausgenommen, durchaus nicht geeignet sind, nur ein halbes Leben, ein Papierleben, schwarz auf weiß —

(Ach, wie traurig sieht in Lettern
Schwarz auf Weiß das Lied mich an!)

bis die Musik ihnen den Lebensodem einhaucht, oder ihn doch, wenn er darin schlummert, herausruft und weckt. Sie, der Sie vorzugsweise meine Lieder zu Ihren Compositionen wählen, dringen auch am tiefsten in sie ein, und ich möchte wünschen, vielseitiger in meinen Dichtungen zu sein, um Ihnen Gelegenheit zu geben, auch Ihr ganzes, schönes Talent in der Composition derselben zu entfalten. Dieser Wunsch hat mich veranlaßt, Ihnen eine Sammlung meiner Trinklieder abschreiben zu lassen — größtentheils ungedruckte, einige in Almanachen und Journalen zerstreute — die sich namentlich zu 4stimmigen Compositionen eignen werden. Wie ich höre, sind Sie mit meinem Freunde L. Berger Vorsteher, oder vielmehr Vorsitzer einer Liedertafel in Berlin, und so glaubte ich gerade durch Trinklieder Ihrem Bedürfnis am besten entgegen zu kommen. Einige wenige davon sind bereits componirt, namentlich von unserm Schneider, der hier auch eine Liedertafel gestiftet hat, in der ich mehr dichte und trinke, als singe, — da ich ein musikalischer Stümper bin. Ich meinte aber, da Sie die Compositionen Schneider's nicht kennen und sie auch vor der Hand nicht öffentlich bekannt werden, so dürfen sie auch kein Hindernis sein für Ihre Wahl. Besonders können Trinklieder mehrmals componirt werden, und ich möchte sagen, daß eine Melodie, die bei der ersten Flasche gut und genügend scheint, bei der letzten oft nicht lustig und munter genug ist. Ebenso will man beim Champagner dasselbe Lied anders singen, als beim gesetzten Rheinwein. Hat Berger vielleicht auch Lust, eins oder das andere dieser Trink-

Ebenso hat Klein Eichendorff, Novalis und andere durchaus vornehm und edel komponiert. Daß die Behandlung der Singstimme stets musterhaft gesanglich ist, versteht sich bei einem Meister des Gesanges, wie Klein es war, von selbst. Die Modulation ist sparsam, aber immer bezeichnend gehandhabt. Kleins Lieder gehören zu den Kompositionen, die, je näher man mit ihnen bekannt wird, um so mehr gewinnen: Alles, auch das Geringste, in ihnen ist wohlüberlegt — so ist es z. B., um nur eins hervorzuheben, immer bedeutungsvoll, wenn der Schluß der Singstimme, was häufiger der Fall ist, nicht auf der Tonika, sondern auf einem andern Tone und Accorde stattfindet — daher erfordern sie zum richtigen Verständnis, daß man sich eingehender mit ihnen beschäftigt; sie verlieren dann auch manches von der im ersten Augenblicke hervortretenden Herbheit. Ein Sänger, dem es gelingt, die Feinheiten in Kleins Liedern herauszuholen und zur Wirkung zu bringen, wird vor einem musikalisch gebildeten Publikum auch in unserer Zeit Erfolg erzielen. Und so wie der Rezensent der „Allgemeinen musikalischen Zeitung" (Lpz. XXII) 1820 bei der Beurteilung des ersten Liederheftes schrieb, daß Klein einen Vergleich mit allen früheren Komponisten, auch den berühmtesten, nicht zu scheuen brauche, so stehe ich nicht an, auch heute noch Lieder, wie z. B. Op. 41: „Der du von dem Himmel bist" oder Gretchens Gesang „Ach neige, du Schmerzenreiche" als Perlen der Liedliteratur zu bezeichnen. —

Als erstes größeres Werk Kleins erschien im Mai 1822[9]) „Hiob".

lieder zu componiren, so theilen Sie ihm einige mit. Ich weiß, daß bei Liedertafeln oft Mangel an Texten ist. Wenn Sie dann eins oder das andere fertig haben, so theilen Sie es mir vielleicht für unsere Liedertafel mit, wenn die Gesetze Ihrer Gesellschaft das erlauben. Da, wie gesagt, die meisten der beifolgenden Lieder noch ungedruckt sind, so bitte ich Sie, keine Abschriften davon zu verbreiten, was Sie aber nicht hindern soll, sie gelegentlich in Ihren Compositionen abdrucken zu lassen, oder auch, sie Ihrer Liedertafel, wenn das Sitte ist, vorzulesen. — Sie erwarten vielleicht, daß ich Ihnen mehr über Ihre Compositionen sage. Aber ich kann nicht, da ich, wie schon gesagt, von der Musik nichts verstehe. Meine Frau, die eine hübsche Altstimme hat, singt mir die meisten oft vor; am besten habe ich sie aber von Devrient's schöner Baßstimme diesen Sommer in Dresden vortragen hören. Schneider hat mir viel Gelehrtes darüber (über Satz, Declamation ꝛc.) gesagt, was ich Ihnen aber, als ein Laie, nicht einmal wiederholen kann." . . .

9) Rellstab gibt irrtümlich einmal 1820, ein anderes Mal 1823 an. — Es ist unmöglich, auf alle kleinen unrichtigen Daten in den Lexicis jedesmal besonders hinzuweisen.

„Hiob, Kantate mit Chören". Mit ihm betrat Klein das Gebiet, in dem er am bedeutendsten geworden, das des Oratoriums — denn, obgleich das Werk nur aus einem Teile besteht, ist es doch richtiger als Oratorium zu bezeichnen.[10]) Der Stoff gehört zu den seltener behandelten. Zuletzt hatte ein Oratorium unter gleichem Titel von Dittersdorf, das der Komponist 1789 im Berliner Opernhause zur Aufführung gebracht hatte, von sich reden gemacht.[11])

Der Text, nach dem Buche „Hiob" des Alten Testaments, ist bei Klein folgendermaßen gestaltet; von wem er herrührt, ist mir nicht bekannt geworden. — Das Oratorium beginnt mit dem Bericht des Unglücks, das Hiob getroffen hat: all sein Hab' und Gut ist ihm von Feinden geraubt worden, seine Kinder sind umgekommen. Aber Hiob wankt nicht im Vertrauen auf seinen Gott. Erst als neue Heimsuchungen über ihn hereinbrechen, ist er niedergebeugt. Er erhebt seine Stimme zu Anklagen, und auf die Trostesworte der Freunde antwortet er mit Murren wider den Herrn. Da läßt die Stimme Gottes sich vernehmen, ihm seine Nichtigkeit vorhaltend und ihn in seine Schranken zurückweisend, und Hiob kehrt zum Glauben an den Herrn zurück, sein Elend wendet sich zum Bessern, und er wird gesegnet „mehr denn zuvor". — Handlung ist also kaum vorhanden.

Die Musik zeigt Kleins oben gekennzeichnete Eigenart, sie ist voll von feinen Zügen, die Motive und Themen sind der jeweiligen Stimmung vortrefflich entsprechend erfunden und verarbeitet, die Formen sind knapp und präzis gehalten. Die kontrapunktische Arbeit zeigt den glatten Fluß, der Klein eigen ist, ohne in Leerheit oder Trockenheit zu fallen (wie es z. B. bei Friedr. Schneider der Fall ist, dem Komponisten, der mit seinen Oratorien die größte Berühmtheit in jener Zeit erlangte), wohl stellenweise etwas monoton erscheinend, was seinen Grund zum Teil in einer ungenügenden Herausarbeitung von Steigerungen (in den Fugen), hauptsächlich aber in der mangelnden Abwechslung in der Modulation hat. Obgleich Klein da, wo es ihm angebracht erscheint, eine charakteristische und eindringliche Modulation wohl zu Gebote steht, er darin ge-

10) Kretzschmar — „Führer durch den Konzertsaal" II. 2 Leipzig 1890. S. 230. — nennt es auch so.

11) L. Schneider, Geschichte der Oper in Berlin, S. 230.

legentlich sogar nicht ohne Kühnheit vorgeht, hat er sie im allgemeinen zu streng nach den überlieferten Gesetzen behandelt, nicht die rechte Freiheit in ihrer Benutzung gewonnen, ein Umstand, der besonders in weiter ausgeführten Werken leicht das Gefühl von Eintönigkeit hervorruft.

Was die Chöre im besonderen anlangt, so sind sie überall voll Wohlklangs, die polyphonen Abschnitte zeichnen sich aus durch natürliche Stimmführung und die Fugen durch geschickte Durchführungen und kunstvollen Aufbau — mit der vorhin angedeuteten Einschränkung. Wie Klein alles gründlich durchdachte und vor ungewöhnlichen Wegen nicht zurückschreckte, dafür bietet die Verwendung des Chors im „Hiob“ zwei eigenartige Beispiele. So sind gleich im Beginne des Oratoriums, nach der kurzen Instrumentaleinleitung, die nur das Motiv bringt, welches die erste Scene beherrscht, die Unglücksbotschaften dem Sopran, Alt und Tenor des Chors nacheinander übertragen. Es ist das entschieden eine glückliche Idee, denn dadurch ist eine äußerst lebendige Wirkung erreicht.[12]) Ebenfalls von sicherem Blick in der Erkenntnis der Wirkung zeugt die Benutzung des Männerchors zur Darstellung der „Stimme des Herrn“. Breit, fast ohne rhythmische und melodische Bewegung tragen die unisonen Männerstimmen die Worte Gottes „wer ist der, der so fehlet und redet so mit Unverstand“ u. s. w. vor, während das, mit Ausnahme der Pauken, volle Orchester, dem die im ganzen Werke nur hier verwendeten 3 Posaunen das charakteristische Gepräge aufdrücken, getragene fortissimo-Accorde gibt.[13]) —

Daß Hiob nach diesem Satze ohne Pause und in derselben Weise fortfährt: „Herr, Herr, ich erkenne, daß du alles vermagst“, muß man allerdings als mangelhaft bezeichnen, wie schon der Re-

12) In neuerer Zeit hat Tinel in seinem Oratorium „Franziskus“ den Chorstimmen ähnliche Wirkungen entnommen.

13) Bitter fragt in seinen „Beiträgen zur Geschichte des Oratoriums“, Berlin 1872, S. 10, wo er von dem Frauenchor in Mendelssohns „Paulus“ handelt, der „die Stimme Jesu“ darstellt: „Aber würde wohl die Wirkung nur entfernt eine ähnliche gewesen sein, wenn die Worte Jesu etwa wie in Bernhard Kleins „Hiob“ den Männerstimmen gegeben worden wären?“ Soll die Frage für Klein einen Vorwurf enthalten, so hat Bitter übersehen, daß es sich um zwei ganz verschiedene Situationen handelt, die unmöglich mit denselben Mitteln wiedergegeben werden können. Bei Mendelssohn ist es der menschgewesene Christus, der erscheint, bei Klein hören wir die Stimme des alttestamentlichen Gottvaters.

zensent der „Allg. mus. Zeitung" (Lpz. 1823) getan hat. Im übrigen ist die große Baßpartie des Hiob überall ausdrucksvoll und warm behandelt und verschiedentlich zu ergreifender Wirkung gebracht.

Die Instrumentation ist zwar mit Zurückhaltung, aber mit Feinheit gehandhabt. Es mag nur hingewiesen sein auf das Kolorit in der Einleitung und den Ritornellen des Tenor-Rezitativs „Ihr Freunde, klagt mit mir", wo 2 tiefe B-Hörner und 2 Fagotte sich der Situation stimmungsvoll anpassen; sowie auf die nur vom Streichquartett begleiteten Worte Hiobs „ich büße in Staub und Asche und hoffe auf dich, o Herr", wo das „hoffe" durch den langgehaltenen Ton zweier Hörner bedeutungsvoll erhellt wird. — Eine Chor-Instrumentation, die öfter bei Klein vorkommt — mit den choralartig gehaltenen Singstimmen gehen die Holzbläser, während sämtliche Streicher unison eine Bewegung in laufenden Achteln unterhalten — findet sich im „Hiob" zweimal: in dem Chor „der große Taten tut" — in dem, ebenfalls bezeichnend, die Pauken zuerst auftreten — und im Schlußchor, der mit einer Doppelfuge das Oratorium zu einem effektvollen Ende führt: „eine großartige Schöpfung, von gewaltig imposanter Kraftwirkung", nennt ihn ein Wiener Bericht der Leipziger „Allg. mus. Zeitung" vom Jahre 1836.

Der „Hiob" ist lange Zeit beliebt und verbreitet gewesen, und wer ihn heute zur Aufführung brächte – und es kann mit geringen Mitteln geschehen — würde es sicher nicht zu bereuen haben.

„Dido". Schon vor dem „Hiob" hatte Klein seine Oper „Dido" komponiert. — 1819 bereits hatte Rellstab auf Anregung und unter Anleitung Kleins den Text der „Dido" geschrieben, über den sich Jean Paul und C. M. v. Weber sehr günstig aussprachen, und die Musik war in der Hauptsache noch im selben Jahre fertig geworden. Am 9. April 1821 wurde die Oper im Hause des Hofrats Parthey, wo Klein viel verkehrte, zum ersten Male zu Gehör gebracht. Die Mitwirkenden waren zumeist Dilettanten aus den ersten Gesellschaftskreisen Berlins, unter den geladenen Zuhörern befanden sich der durch seine „Faust"-Musik auch als Komponist bekannt gewordene Fürst Radziwill, Hegel, Schinkel, Staatsrat Schultz, Rungenhagen u. a., vor allem aber der Intendant der Königlichen

Theater, Graf Brühl, der das Werk nach dieser Vorführung für das Opernhaus annahm. Erst im Herbst 1822 begann man indes mit den Vorbereitungen zur Aufführung, die, anfänglich für den Dezember 1822, dann für den Karneval 1823 bestimmt, endlich am 15. Oktober 1823 als Festvorstellung zur Feier des Geburtstages des Kronprinzen von Preußen Friedrich Wilhelm (IV.) stattfand.[14]) Die Milder in der Titelrolle und Bader als Aeneas waren, wie übereinstimmend berichtet wird, ausgezeichnet, trotzdem hatte die Oper keinen Erfolg beim großen Publikum, und der Beifall der Kenner, den sie fand, konnte sie nicht halten, es folgten noch 2 Aufführungen, und damit verschwand sie vorläufig von der Bühne. Sie ist dann später, am 21. Januar 1827, noch einmal zur scenischen Darstellung und 1854 nochmal in einem Konzerte — bezeichnenderweise — zur Aufführung gekommen.

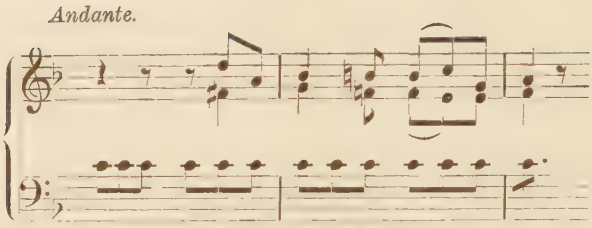
Der bekannte Stoff der „Dido“ ist auf dem Gebiete der Oper zu allen Zeiten ungemein beliebt gewesen und von Purcell (1675) bis auf Berlioz („Die Trojaner in Karthago“) unzählige Male behandelt worden.[15]) Er hat die Komponisten immer wieder gereizt, obgleich er nie so recht zu einem durchschlagenden Siege geführt hat; den größten äußeren Erfolg dürfte ihm Hasse (1699 bis 1783) in seiner „Didone abbandonata“ errungen haben. — Kleins Werk ist als „ernsthafte Oper in 3 Akten“ bezeichnet, und der Inhalt folgender.[16])

Die breit ausgeführte Ouvertüre geht ohne Abschluß in den Beginn der Handlung über. Dido (Sopran) und Aeneas (Tenor), die erstere völlig erschöpft und von letzterem geleitet, flüchten in felsiger Waldgegend bei Karthago vor einem Gewitter. Ein Motiv der Erschöpfung — so könnte man es bezeichnen — mit einer Mischung von Zärtlichkeit

14) v. Ledebur, a. a. O., irrtümlich „zur Vermählung des Kronprinzen.“ — Der Kronprinz behielt übrigens die Oper in gutem Andenken, namentlich die Ballettmusik ist später gelegentlich bei Hofe gespielt worden.

15) Die Opern-Lexika von Clément und Larousse und von Riemann wissen davon zu berichten.

16) Die Partitur befindet sich handschriftlich auf der Königlichen Bibliothek in Berlin.



erklingt, und begleitet stimmungsvoll die erste Scene. Aeneas bettet Dido in einer Höhle. Sobald sie entschlummert ist, erheben sich unsichtbare Stimmen — 4stimmiger Männerchor von hartem Ausdruck mit 2 Hörnern und 3 Posaunen — sie fordern Aeneas auf, die Fesseln der Liebe abzuwerfen und des Götterspruches zu gedenken, der ihm aufgegeben habe, ein neues Trojanerreich zu gründen. Aeneas schwört Gehorsam; im selben Augenblicke ruft ihn Dido träumend bei seinem Namen. Es erscheint Selene (Sopran) mit Jagdgefolge, Dido, die Schwester, suchend; bestürzt empfängt sie von Aeneas die Mitteilung, daß er, so schwer es ihm werde, von Dido scheiden müsse. Selene ist außer sich und sucht Aeneas zum Bleiben zu bewegen:

Dido, die ihn liebe, werde eine Trennung nicht überleben. Da erwacht Dido und erzählt, wie ihr im Traume offenbar geworden sei, wie sehr sie Aeneas liebe, und im überquellenden Gefühl dieser Empfindung grüßt sie ihn als Fürsten der Karthager. Aeneas ist

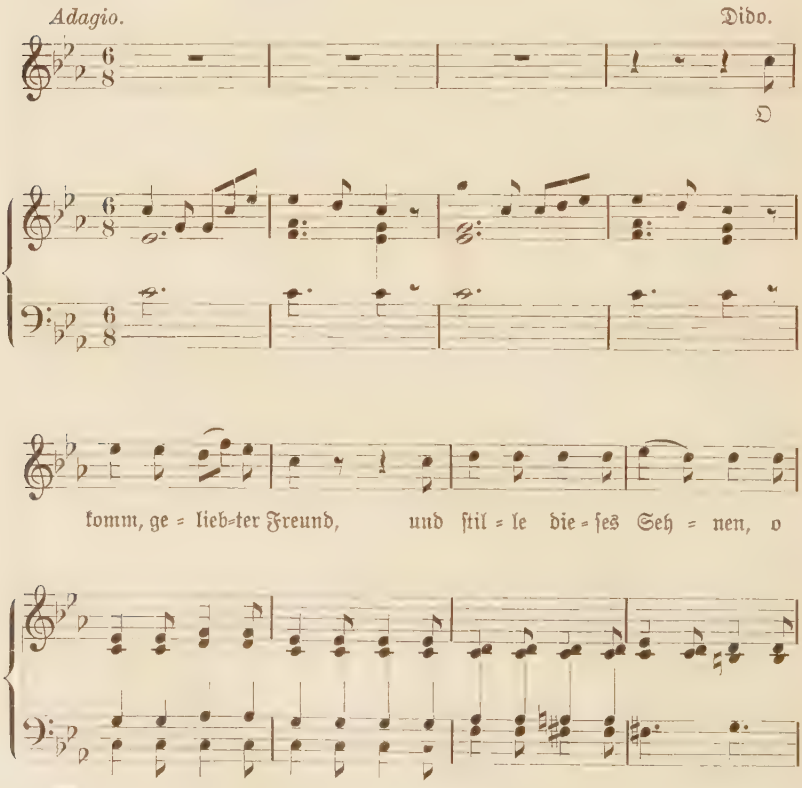
verwirrt, vom Gefolge wird die Verkündigung aber mit Jubel aufgenommen. Während der nun folgenden Verwandlung ertönt Marschmusik, unter deren Klängen dann Jarbas (Baß), der König der Numidier, mit reichem Gefolge im Palaste der Dido auftritt. Er liebt Dido und will sie zu seiner Gemahlin machen, zunächst gibt er sich jedoch, als Dido erscheint, für einen Abgesandten des Numiderkönigs aus, für den er um die Hand der Dido wirbt. Die letztere schlägt das Anerbieten aber schroff ab, worauf Jarbas sich zu erkennen gibt und Rache und Krieg ankündigt. Die Karthager huldigen der Dido.

Der zweite Akt beginnt im Palaste der Dido; es ist Nacht, der Mond scheint. Das zarte Vorspiel hat den Stoff gemeinsam mit dem folgenden Rezitative und der Arie der Selene, in der sie zur Diana um gutes Geschick für die Schwester fleht. Dido tritt hinzu, sie ist frohen Muts und versteht das Bangen der Schwester nicht. Und als Aeneas mit der Meldung kommt, daß das Heer zum Kampfe gegen Jarbas bereit stehe, wünscht sie noch vor der Schlacht ihre Vermählung mit Aeneas, damit er als König der Karthager das Heer führe. Nach einer Verwandlung findet auf einem freien Platze vor dem Neptunstempel in Karthago großer Aufzug der Priester statt, die den Gott um Sieg anrufen;[17]) es erscheinen dann Aeneas an der Spitze des Heeres, hierauf Selene und Dido. Die letztere opfert selbst unter günstigen Zeichen der Gottheit, als sie aber mit Aeneas in den Tempel tritt, um den Bund mit ihm vor dem Altar zu schließen, donnert es, ein drohendes Motiv in Geigen und Bässen steigt auf, und die Priester weisen beide zurück: der Gott zürne. Doch Dido weiß das Zeichen dahin auszulegen, daß der Tempel bedroht sei, die Karthager sollten an seine Verteidigung denken, das Heer möge daher in die Schlacht ziehen, die Vermählung solle nach dem Siege stattfinden. Und alle sind voll von Siegeszuversicht.

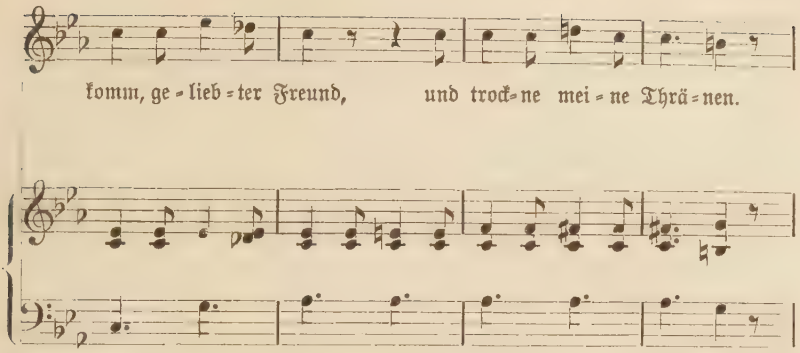
Der dritte Akt führt auf das Schlachtfeld; Aeneas und Jarbas kämpfen miteinander, der letztere fällt. Das Sterben des Jarbas ist in der Musik anschaulich zum Ausdruck gekommen: Pauken; langgezogene Horntöne; Fagotte, Klarinetten, Oboen in klagenden

17) Klein hat den Mittelsatz dieses Chors später in seiner Motette Op. 25 III verwendet.

Klängen; schluchzende Accorde des Streichquartetts. Dem Aeneas erscheint der Geist seines Vaters, der ihn heißt, nicht nach Karthago zurückzukehren;[18]) Aeneas teilt daher den Trojanern, die den Sieg melden, mit, daß jetzt die Zeit da sei, abzufahren von Karthago, um das neue Troja zu errichten, und jubelnd, in einfach wuchtigem Chore (D-dur) stimmen sie ihm zu; die ganze Scene ist dramatisch und musikalisch kräftig gehalten. In Es-dur setzt nach einer Verwandlung die schöne stimmungsvolle Einleitung ein mit dem Motiv des Ritornells der folgenden Arie der Dido, die in ihrem Palaste sehnsüchtig Aeneas erwartet. Die Arie bildet einen Glanzpunkt der Oper, sie wirkt in ihrer rührenden Einfachheit außerordentlich.



18) cf. Seite 15.



Ein Krieger bringt die Kunde des Sieges, und Dido befiehlt, den Tempel für die Siegesfeier zu schmücken, in den „jauchzenden“ Figuren ihrer Arie malt sich ihr Entzücken, im Nachspiel des Orchesters wird aber auch schon angedeutet, daß die Freude verfrüht ist. Eine abermalige Verwandlung führt in die Schlußscenerie des zweiten Aktes zurück. Unter großem allgemeinen Jubel der Menge — kräftiger Chor mit einfach-natürlicher Melodik — werden Siegesopfer dargebracht; das Heer zieht heran, aber — Aeneas ist nicht dabei, — bange Frage der Dido (tremolo, verminderter Septimenaccord), ein Krieger antwortet, daß Aeneas das Reich verlassen habe und nie wiederkehre. Lange Pause — das Orchester malt die Wirkung der Botschaft auf Dido —. Dann ruft Dido aufschreiend die Götter um Rache an; als Selene sie aber aufklärt, daß es gerade die Götter seien, die Aeneas hinwegriefen, bemächtigt sich ihrer grenzenlose Verzweiflung, sie verachtet die Götter und verflucht sie (tremolo, schwere Accorde der ganzen Bläsermasse kennzeichnen das Ernste, Gewaltige der Situation), sie wirft die Opferflammen in den Tempel und ersticht sich am Altar, ihr letzter Hauch gilt dem Geliebten: „Aeneas“.

Rellstab hat sich in seinen Schriften (Band XX) ausführlich über Dichtung und Musik der Oper verbreitet, ich beschränke mich hier daher auf folgende Bemerkungen. Die Oper trägt alle Kennzeichen der Kleinschen Musik an sich, und es fehlen neben den Vorzügen auch die Schwächen nicht: die rein instrumentalen Stücke — Märsche, Ballettmusik — sind zu matt ausgefallen, auch die Chöre, in deren Behandlung Klein sein Vorbild Gluck nicht er-

reicht, zählen zu den schwächeren Partien. Die Modulation ist stellenweise zu monoton, und die Melodieen sind nicht immer genugsagend. Dagegen fehlt es an dramatischem Leben in der Musik nicht, und überall bemerkt man deutlich ein Streben nach Charakteristik im allgemeinen und im besonderen in der Instrumentation; namentlich ist Dido trefflich in ihren beiden hervorstechendsten Zügen als stolze Königin einerseits und als sehnsüchtig verlangendes Weib andererseits charakterisiert. Die Figur der Selene ist der schwache Punkt im Libretto, wie auch schon der Dichter selbst empfand, sie ist ganz überflüssig, doch ist gerade der Selene manches schöne Musikstück zugeteilt.

Rellstab meinte, daß „in der Einheit des Stils, in der zarten, innigen und großartigen Auffassung des Gedichts, in der Reinheit von allem Geschmackswidrigen Kleins Werk ein wahrhaft zum Vorbild geschaffenes Ganzes sei". Und Heinrich Dorn schrieb:[19] „Was sich in Tönen für so herrlichen Stoff, wie den hier dargebotenen, leisten läßt, das hat unser Komponist geleistet, und sich im 3. Akt seiner „Dido" eine Ehrenstelle unter den dramatischen Tondichtern aller Länder und Zeiten ruhmvoll erkämpft." Wenn schließlich Berger, ein großer Mozart-Verehrer, nach der Aufführung der „Dido" — wie Rellstab berichtet — gesagt hat: „Ich möchte diese Oper lieber geschrieben haben als den ‚Titus'", nun, so muß man eben den persönlichen Beziehungen etwas zu gute halten.[20] Der Schwerpunkt von Kleins Können lag nicht in der Oper, sondern, wie er selbst wohl wußte, auf dem Gebiete des Oratoriums und der Kirchenmusik, was niemand prägnanter beurteilt hat, als Fétis, wenn er sagt:[21] „D'ailleurs, malgré les éloges que Rellstab lui a donnés, il est douteux, que Klein ait eu le sentiment de la scène. La nature sérieuse de ses idées

19) „Berliner allgemeine musikalische Zeitung" 1827, S. 37.

20) In einem Briefe vom September 1823, den Ferdinand Sieber in der „Neuen Zeitschrift für Musik" Band 35, Nr. 5, S. 47" mitteilt, drückt Berger sich noch enthusiastischer aus: „„Dido" gehört zu den ausgezeichnetsten Opern der neueren Zeit und übertrifft im Tragischen nach meiner Meinung alle hinter Gluck entstandenen Opern bei Weitem — die „Vestalin" etwa ausgenommen." — Der Brief ist vor der Aufführung geschrieben, Berger urteilt hier also nach den Proben, denen er beiwohnte.

21) Fétis, Biographie etc., 2. édition. V.

n'était propre qu'au genre dans lequel il s'est fait surtout un nom honorable." Es ist daher unnötig, einzugehen auf die Opernzustände jener Zeit, in der Rossini seinen Siegeslauf über die Bühnen hielt, in der die große Oper ihre Haupterfolge in der effektvollen Weise Spontinis feierte, der 1820 persönlich unter dem größten Jubel in Berlin eingezogen war, und in der Carl Maria von Weber mit seinem „Freischütz" eine neue Bahn brach.

„Ariadne". Klein hat sich noch verschiedentlich im Laufe der Jahre mit Opernstoffen beschäftigt. Einen ähnlichen Stoff, wie den der „Dido", mit demselben Motive der verlassenen Geliebten, die verzweifelnd in den Tod geht, hat Klein in der „Ariadne" behandelt, einer kleinen Oper in 1 Akt mit 2 Teilen.[22]) Komponiert ist sie im Sommer 1823 auf einen Text von Brassier, einem Freunde Kleins[23]) Im Juni 1823 wurde sie zuerst bei Parthey mit der Milder in der Titelrolle gesungen und am 12. Januar 1824 von derselben Sängerin im Konzert vorgeführt, wobei Stümer den Theseus sang. Außer der Ariadne und dem Theseus treten nur noch ein Chor der Griechen und ein Chor der Meerjungfrauen auf. Die Milder, für die die Ariadne eine dankbare Partie war, hat sie noch einige Male im Konzert gesungen, u. a. 1827 in Frankfurt a. M., zur Bühnen-Aufführung ist die Oper nicht gekommen.[24])

Die Handlung ist in der „Ariadne" geringfügig. Eine große Ouvertüre in Sonatenform leitet das Rezitativ der Ariadne „hell strahlt die goldne Sonne" ein, dem eine Bravourarie folgt, in der Ariadne das Glück ihrer Liebe zum Ausdruck bringt. Nach dem Auftreten des Theseus wird das Empfinden noch gesteigert in einem großen Liebesduett. Doch mit den Worten, „ich muß zur Jagd . . . . bald kehr' ich zurück", endet Theseus die Freude

---

22) Partitur auf der Königlichen Bibliothek in Berlin.

23) Graf Joseph Brassier de Saint-Simon Vallade (1798—1872), Diplomat, war später preußischer Gesandter in Athen. Wie ich aus den Tagebüchern Lili Partheys feststellen konnte, schrieb er für Klein die Texte zur „Ariadne" und zum Oratorium „Jephta".

24) Das in Riemanns Lexicis vermerkte Datum: „22. Januar 1825" könnte die Vermutung erwecken, daß es sich um den Tag der ersten Bühnenaufführung handelt. Das ist nicht der Fall. Es liegt hier vielmehr, wie die eingezogenen Erkundigungen ergaben, lediglich ein kleines Versehen vor.

des Zusammenseins, und nachdem Ariadne sich entfernt hat, läßt er, in einer allerdings unbedeutenden, veralteten Bravourarie „umschwebt mich, Bilder süßer Liebe", die Stimmung in sich ausklingen. Da treten ihm Abgesandte der Griechen entgegen, mit einer Botschaft, die seine Rückkehr fordert: „Seid Ihr der Held, den Griechenland begehrt?" Unter Ausbrüchen des Schmerzes über die Trennung von der Geliebten folgt er den Griechen. — Ariadne tritt wieder auf, und in längeren Rezitativen erfahren wir, wie sie durch Träume geängstigt worden ist. Ein Sturm erhebt sich, und man hört, wie die Mannschaft eines Schiffes (3stimmiger Männerchor) schwer mit den erregten Wogen zu kämpfen hat. Ariadne erkennt Theseus auf dem Schiffe, sie ahnt aber noch nicht, daß er wegsteuert, und fleht daher zu den Göttern um Beistand für die Schiffenden — wieder größere Arie, im Orchester ausführliche Schilderung des Sturmes —. Ihre Fürbitte wird auch erfüllt, der Sturm läßt allmählich nach (Arie: „Friedlich sollt ihr nun euch brechen"). Da hört Ariadne Nymphengesang, der sie aufklärt, daß Theseus entflieht. Im ersten Augenblick ruft sie um Rache, doch bald ist das sich aufbäumende Gefühl gebrochen: „Nein, ach nein, beschützet ihn, den ich noch liebe." Und als gar die Najaden sie noch locken „komm herab, bei uns ist Ruh", da weiß sie, daß die Götter selbst neidisch auf ihr Glück geworden sind und es deshalb zerstört haben. „Vor wilden Todesschauern soll nicht mein Herz erbeben" ist ihre Antwort auf den Ruf der Najaden.

Opernfragmente. Eine andere Oper, „Telephus und Irene", Text von Rellstab, hatte Klein schon 1820 begonnen, sie ist aber nicht fertig geworden wegen eines Übelstandes im Text, den Rellstab wohl einsah, aber nicht abzuändern wußte, und den Klein für zu groß hielt (Rellstab in der N. Z. f. M. 1835[25]). Andere Opernstoffe, mit denen Klein sich gelegentlich beschäftigte, und von denen einzelnes Komponierte sich auf der Kgl. Bibl. in Berlin befindet, waren „Die Repressalien" (nach einem italienischen Textbuche), „Medea", „Kleopatra". Im November 1826 stand Klein mit Döring, der den

25) Das Fragment befindet sich auf der Königlichen Bibliothek in Berlin. Nach Kleins Tode hat Carl Arnold (1794—1873) die Oper mit Textabänderungen von anderer Hand komponiert und in Berlin zur Aufführung gebracht, doch ohne Erfolg.

„Berggeist" für Spohr und den „Fortunatus" für Schnyder von Wartensee dichtete, in Verbindung wegen einer „Antigone", zu der Klein einen Entwurf anfertigte, den Döring ausführen sollte; auch Stieglitz machte ihm einen Plan zu einer „Antigone". Schließlich mögen hier noch die Musiken Kleins zu Goethes „Fischerin" und zu Raupachs „Erdennacht" erwähnt werden, von denen die letztere am 29. Dezember 1821 zur öffentlichen Aufführung am Berliner Opernhause gekommen ist.[26])

Heirat. Italienische Reise.

Hat Klein nun aber auch künstlerisch kein Glück mit seiner Tätigkeit für die Bühne gehabt, so brachte ihm die „Dido" doch einen Erfolg, der ihn über die laue Aufnahme der Oper seitens des Publikums wohl trösten konnte. Das Mädchen, um das er bisher vergebens geworben, gestand ihm nach der Aufführung der „Dido" — am 17. Oktober —, daß es sein Weib werden wolle. Es war die vielumworbene Lili Parthey, Tochter des Hofrats Parthey, eine Enkelin des alten Nicolai, sie spielte ziemlich fertig Klavier und war im Besitz einer ansprechenden Altstimme. Da sie sehr vermögend war, so kam Klein, der bis dahin nur Schulden gekannt hatte, mit einem Schlage in eine sorgenlose Lage.[27]) Am 24. Juli 1824 fand die Hochzeit statt, an die sich eine Reise nach Italien anschloß. Der Weg führte über Karlsbad, Prag zunächst nach Wien. Hier gehörte es zu den wichtigsten Dingen für Klein, Beethoven aufzusuchen. Zu seinem Schmerze mußte er aber in der Wohnung des Meisters erfahren, daß Beethoven nicht in Wien anwesend sei, der Meister sei nach Holland gereist, wurde ihm gesagt. Dieses „Holland" war natürlich Baden bei Wien. Klein schrieb an Beethoven einen Brief, auf den aber, wie es scheint, keine Antwort erfolgte, und so ist leider von einem Zusammentreffen mit Beethoven nichts zu berichten. Um so häufiger war er mit einem Bekannten aus der Berliner Gesellschaft, der sich damals in Wien aufhielt, zusammen, mit dem Philosophen Hegel. Fast allabendlich trafen sie sich in der italienischen Oper, die sich des außer-

26) Nach v. Ledebur, a. a. O., ist diese Musik 1834 zu einem „König Harald" benutzt worden.

27) Die witzigen Berliner waren gleich mit einigen Wortspielen bei der Hand: „Er hat sie sich eropert", oder „sie hat sich Klein gemacht, und er die beste Parthey ergriffen", hieß es. (Rellstab, N. Z. f. M.)

ordentlichsten Beifalls erfreute. Gegeben wurden hauptsächlich Rossini und Mozart, und unter den Sängern waren es besonders die Fodor und Lablache, von deren Leistungen Klein aufs höchste befriedigt war. Nach einem Aufenthalte von 10 Tagen ging es in schnellem Tempo nach Rom weiter, das Anfang November erreicht wurde. Sofort entspann sich hier ein reger Verkehr mit den Malern und Bildhauern, besonders gestaltete sich bald zwischen Klein und Thorwaldsen, dem unser Meister oft vorsingen und -spielen mußte, ein freundschaftliches Verhältnis. Außer alten Bekannten, wie dem Freiherrn v. Tucher, trat u. a. Reißiger, der sich auf Kosten der preußischen Regierung in Italien aufhielt, zu Klein in Beziehung. An eigenen Kompositionen entstanden 2 Misereres zu 2 (Op. 21) und 6 Stimmen (aus dem Nachlaß veröffentlicht), Motetten, Balladen u. a. Bei Kleins Neigung zu musikhistorischen Studien war es natürlich, daß er sich mit den in der vatikanischen Bibliothek angesammelten musikalischen Schätzen beschäftigte, wobei ihm der Vorsteher der Bibliothek, der Kapellmeister der Peterskirche, Baini, der bekannte Biograph Palestrinas, hilfreiche Hand leistete. Auch mit dem bekannten Sammler Fortunato Santini (mit dem er später in Korrespondenz stand) trat er in Verbindung. Daß er daneben nicht vergaß, den Verlebendigungen jener alten Musik, die Rom bot, zu lauschen, ist selbstverständlich. „Den geistlichen Musiken in der Sixtina widmete er das sorgfältigste Studium", heißt es bei Köster, die Werke Palestrinas, Allegris u. a., die er dort hörte, bereiteten ihm hohe Genüsse. Mit der Opernmusik in der Kirche, an der die Italiener bekanntlich keinen Anstoß nehmen, konnte er sich allerdings nicht befreunden, ebensowenig wie mit manchen anderen Musikzuständen Italiens.

Nach den Osterfeierlichkeiten 1825 begab sich Klein nach Neapel. Hier fand er Bekannte in dem Herrn v. Olfers und dessen Frau geb. Staegemann („die schöne Müllerin"), mit denen viel Verkehr gepflogen wurde, der später in Berlin seine Fortsetzung fand. Einige Gedichte der Frau v. Olfers, die Kleins Lieder gern sang, hat Klein auch komponiert. Im Theater fand er Lablache und die Fodor wieder, auch Paganini hörte er, allerdings ohne von dem allgemeinen Taumel des Entzückens ergriffen zu werden. Das ganze Virtuosentum als Selbstzweck lag Kleins Wesen durchaus fern.

Sieben Wochen währte der Aufenthalt in Neapel, dann wurde die Rückkehr nach Rom angetreten, der bald darauf die Heimreise folgte.

In Heidelberg fand ein Wiedersehen mit Thibaut statt, der Klein ein Exemplar seiner neuen Schrift „Über Reinheit der Tonkunst" gab. Von Kleins jüngsten Kompositionen war Thibaut sehr erbaut; unser Meister fühlte sich und war selbstverständlich in erster Linie sowohl nach Begabung als Neigung Komponist, schaffender Künstler, es berührt deshalb etwas naiv, wenn man bei Baumstark (Thibaut, S. 89, Lpz. 1841) liest: „Thibaut schmerzte es daher ungemein, daß der geniale Klein, den er überaus hochschätzte wegen seines ‚himmlischen' Talents, und dem er nach Italien Empfehlungen mitgegeben hatte, anstatt tüchtig an den dort aufgehäuften Schätzen zu arbeiten, in Italien selbst komponierte, und mit einer unbegreiflich mageren Ausbeute an klassischen Werken vergangener Schulen zurückkam. Wie reich ausgestattet von der Natur aber dieser Klein für solche Studien war, und wie leicht ihm die dahin einschlagenden Arbeiten wurden, habe ich selbst an einer Bearbeitung des „Simson" von Händel gesehen, die er für Thibaut nach der englischen Originalausgabe eigenhändig geschrieben hat, und welche, wohl als einziges Manuskript, sich noch in Thibauts musikalischer Bibliothek befinden muß." In Frankfurt wurden noch die alten Freunde Carové und Schnyder von Wartensee begrüßt, und am 3. September war Klein wieder in Berlin, nach einer Abwesenheit von 13 Monaten.

III.

Kleine Ereignisse in Berlin.

Klein nahm in Berlin die alte Tätigkeit am Kirchenmusikinstitut und an der Universität wieder auf und führte sie trotz all der kleinlichen Hindernisse, die ihm von Zelter bereitet wurden, noch bis zum Jahre 1830 weiter. — 1826/27 war unser Künstler, ein eifriger Theaterbesucher, vorübergehend Mitglied der Schiedsrichter-Kommission, die die Streitigkeiten zwischen der Königlichen Bühne und dem Königstädtischen Theater zu schlichten hatte; Klein vertrat das letztere mit. Bei einem Streite über Webers „Oberon" kam es indes zu Differenzen, die Kleins Rücktritt schon im April 1827 zur Folge hatten. — Am Schluß des Jahres 1826 wurde ihm der Titel eines Königl. Musikdirektors verliehen . . . . „in Rücksicht seiner anerkannten Talente und seiner Leistungen durch mehrere wohlaufgenommene Kompositionen, sowie auch seiner sich durch zweckmäßigen Unterricht der Studierenden auf hiesiger Universität im Gesange, und bei der hiesigen musikalischen Bildungsanstalt erworbenen Verdienste."[1]) — Als es sich im März 1827 für die Sozietät für wissenschaftliche Kritik in Berlin darum handelte, ein musikalisches Mitglied zu bekommen, wandte sie sich an Klein mit der diesbezüglichen Bitte, sie habe „für das Fach der Musik keinen würdigeren und geeigneteren Vertreter ihrer Interessen finden zu können geglaubt".[2]) Klein entsprach dieser Aufforderung auch. So erkannte man in manchen maßgebenden Kreisen seine Tüchtigkeit und Bedeutung sehr wohl. Allgemeines Ansehen genoß er als Kenner alter Musik; die musikalische Produktion seiner eigenen Zeit verfolgte er lebhaft. Am höchsten von seinen Zeitgenossen schätzte er (ganz ab-

1) Wortlaut des Patentes.
2) Aus dem Briefe des Sekretärs der Gesellschaft.

gesehen natürlich von Beethoven, der um diese Zeit gerade die Augen für immer schloß) Cherubini, dann Spohr; an Spontini rühmte er gute Eigenschaften, mit dem ganzen Manne vermochte er sich nicht zu befreunden; Hummel, Mendelssohn würdigte er; kein rechtes Verhältnis, wenigstens nicht das richtige, fand er dagegen zu C. M. v. Weber, so sehr er die Melodienfülle und andere Vorzüge an ihm schätzte, und so gern er die Aufführungen Weberscher Opern besuchte; ähnlich verhielt er sich Loewe und Boieldieu gegenüber: Meyerbeer stand erst im Anfange seiner Laufbahn. Die persönlichen Beziehungen Kleins waren mannigfacher Art, außer den nächsten Freunden Berger, Rellstab, Förster[3]), Blum[4]), Frau Milder, Frau Türrschmidt waren häufige Gäste im jungen Hausstande Schleiermacher[5]), Rauch, Hegel, Seebeck, Carl Arnold[6]), Waagen, Panofka, Benelli u. s. w. Das Verhältnis zu Spontini blieb kühl, wie das bei Kleins Beziehungen zu Rellstab und dessen Standpunkt gegenüber Spontini wiederum, nicht wohl anders sein konnte.

Kirchenmusik.

Mit eigenen Kompositionen war Klein, wie immer, unablässig beschäftigt, teils entstanden in diesen Jahren Lieder, Balladen, geistliche Musiken, teils wurden Werke aus früheren Jahren zum Druck befördert. Die Kirchenmusik ist, wie schon hervorgehoben, neben dem Oratorium dasjenige Gebiet, auf dem die Begabung unseres Komponisten sich am bedeutendsten erwiesen hat. Es mag das seinen Grund vor allem darin haben, daß die Klein eigentümlichen Mängel, wie sie oben bei seiner Liedkomposition charakterisiert sind, also namentlich das vollständige Verschmähen jeglichen mit rein sinnlichen Mitteln zu erreichenden Effektes und die Einförmigkeit der Modulation, daß diese Mängel hier nicht so sehr als solche empfunden werden, und daß seine früher schon gekennzeichneten Vorzüge, seine Meisterschaft im Formalen, seine natürlich fließende Stimmführung, die immer gut motivierte Ver-

3) Friedr. F. 1791—1868, Dichter und Schriftsteller, der bekannte Freund Th. Körners.

4) K. L. Blum, geb. 1796 zu Hanau, ging 1826 als ord. Professor der Geographie und Statistik nach Dorpat, † 1869.

5) Schl. taufte auch die beiden Töchter Kleins, die also evangelisch erzogen wurden; die jüngste heiratete später der berühmte Ägyptologe Lepsius.

6) S. Anmerk. 25, S. 46.

teilung von Licht und Schatten und die bedeutsame Deklamation daher desto mehr sich geltend machen. Kleins Kirchenmusik zeichnet sich im ferneren aus durch einfach edle Färbung, sie weist die echte Kirchenstimmung, die echte gottesdienstliche Weihe auf, nach der man in so vielen für die Kirche bestimmten Werken vergebens sucht, weil sie sich in leerer Mache verlieren. Wer die Vorbilder für unsern Meister waren, ist unschwer zu erkennen; die Einflüsse des Palestrina und des Lassus sind in den a cappella-Chören leicht nachzuweisen, so im Aufbau z. B. des Pater noster für 2 Chöre Op. 18, in den Mischungen der Stimmen bei den 6stimmigen Responsorien Op. 17, und auch in der Art der motivischen Erfindung und des kontrapunktischen Gewebes. Selbst das scharfe Herausheben von Partikeln, wie es z. B. in dem aus dem Nachlaß herausgegebenen 6stimmigen Miserere vorkommt, und mit dem u. a. auch Seb. Bach und Brahms so grandiose Wirkungen erzielt haben, findet sich ja schon bei Lassus. Noch sei auf die meisterhafte Verwendung der Soli bei Klein hingewiesen. C. F. Becker, der doch ein hervorragender Kenner der einschlägigen Literatur war, faßte in seiner Rezension des letztgenannten Werkes sein Urteil dahin zusammen, daß man Klein „schon dieser Komposition wegen, den besten Meistern nicht allein dieses, sondern auch der verflossenen Jahrhunderte anreihen müßte".[7] — Die geistlichen Lieder und Gesänge für einzelne Singstimmen mit Begleitung, deren Klein eine Anzahl geschrieben hat, treten anspruchslos auf, doch fehlt es in ihnen gelegentlich an reizvollen und auch prägnanten Motiven nicht, es sei z. B. auf das Miserere Op. 21 für Sopran und Alt mit Klavierbegleitung aufmerksam gemacht, und die besten unter ihnen, wie die geistlichen Lieder auf Texte von Novalis, Op. 40, oder der Hymnus nach dem 9. Psalm für Alt oder Mezzosopran mit Begleitung des Klaviers oder der Orgel, Op. 39, mit seinem einfachen, aber ausdrucksvollen Gesange, seiner ausgezeichneten Deklamation und seinem dithyrambischen Schlußgedanken können sich Mendelssohns ähnlichen Arbeiten getrost an die Seite stellen. Ein eigenartiges, hierher gehöriges Werk ist das aus dem Nachlasse veröffentlichte Magnifikat für eine Singstimme mit Begleitung von

7) Neue Zeitschr. f. M., Band IX, S. 156.

2 Violinen, Viola, Violoncello und Kontrabaß. Das alte Herkommen, die Gewalt der Worte durch Chor zu adäquatem Ausdrucke zu bringen, erschwert es dem Komponisten, mit einfacheren Mitteln die rechte Wirkung zu erzielen. Im übrigen ist nichts dagegen einzuwenden (wie Rellstab in der „Iris" 1836 tun zu müssen glaubte), das „magnificat" einer einzelnen Stimme zu geben und die aus dem Munde der Maria kommenden Worte auch einem einzigen Munde anzuvertrauen. Zur wirkungsvollen Darstellung wird nur eine große Stimme erforderlich sein, und Klein wird bei der Komposition auch wohl an die Milder gedacht haben, für die das Werk nach dem Bericht der A. M. Z. komponiert ist. Der Text ist übrigens gekürzt, augenscheinlich aus dem Grunde, um das Ganze für eine Stimme nicht zu sehr auszudehnen. Die Begleitung ist hier etwas freier behandelt, während Klein sie sonst äußerst schlicht hält, sie selten für sich allein wirken läßt und zu wenig zur Schilderung heranzieht (was entschieden zu bemängeln ist). Und das ist nicht nur in der Einzelgesängen der Fall, auch in den Chorwerken verhält sie sich im großen und ganzen nur stützend.

Unter den letzteren ist zunächst das stimmungsvolle Stabat mater, Op. 30, für 4stimmigen gemischten Chor und Soli mit Orgel oder Klavier zu erwähnen. Wohltuende Gegensätzlichkeit in der Anordnung des Ganzen, glückliche Steigerungen in den Fugen zeichnen das Werk aus, das in der großen kontrapunktischen Kunst des Schlußsatzes seinen Höhepunkt erreicht. Stabat mater.

Bedeutender ist, ja zu Kleins allerbesten Kompositionen überhaupt zählt das für 6 reale Stimmen mit Klavierbegleitung geschriebene Magnificat in Es-dur, Op. 13.[8]) Wie gemeißelte Eingangstore stehen die ersten Takte da, in stolzen Rhythmen jubelt der Chor sein „magnificat", dessen 6 Stimmen äußerst lebendig geführt sind; beim „et exultavit" erscheint ein zweites Motiv, das zum ersten rhythmisch gut kontrastiert, aus beiden wird ein Satz von großem Schwunge gewoben. Ihn löst ein Terzett (Sopran, Alt, Tenor, c-moll) „quia respexit" ab, das die „humilitatem ancillae" piano, voller Demut, in nur wenigen Takten betont, Magnificat.

8) Ein Werk, das Kretzschmar in seinem „Führer durch den Konzertsaal" merkwürdigerweise gar nicht erwähnt.

höchst wirksam den vorhergehenden Chor vom folgenden trennend. Dieser (Es-dur) zeigt unseren Komponisten wieder in seiner ganzen meisterlichen Beherrschung des Satzes. Das nun folgende Soloquartett (Sopran, Alt, Tenor, Baß, B-dur) ist sehr einfach, aber empfindungsvoll gehalten. Dafür entwickelt der Chor „fecit potentiam" in einer grandiosen Tripel-Fuge (g-moll) eine ungeheure kontrapunktische Arbeit und eine außerordentliche Wirkung, die ihren Höhepunkt in der gleichzeitigen Durchführung der Themen erreicht.

Ein längeres Alt- und Baß-Solo folgen und bilden ein anmutiges Ganzes, das wiederum einem Terzett für 2 Soprane und Tenor (C-dur) von unglaublicher Einfachheit, dabei doch von ganz besonderer Schönheit und Empfindung weicht. Mit „sicut locutus est" greift der Chor — man beachte die Besetzung: Alt, Tenor, Baß — wieder kräftig ein, und die Begleitung, die sonst nur stützend auftritt, trägt hier mit ihren markanten Oktaven wesentlich zur Heraushebung des textlichen Inhalts bei. Nach alter Sitte läßt Klein die kleine Doxologie zum Schlusse folgen. Sie ist musikalisch sehr geschickt aufgebaut: reizvolle Wechselgesänge zwischen Männer- und Frauenchor, effektvolles Ineinandergreifen der Stimmen, Wohlklang im Harmonischen, das rhythmische und motivische Wiederanknüpfen des Schluß-Allegro an den Eingangschor und zum Beschlusse eine Doppelfuge krönen das Werk in bedeutender

abschließender Wirkung. — Was der Rezensent der Berliner musikalischen Zeitung 1833 gelegentlich eines Konzerts Otto Nicolais schrieb: „Das Magnifikat von Klein stand in seiner edlen Einfachheit zwischen beiden Kompositionen [— es waren Ouvertüre und Tedeum von Nicolai —] so würdig und erhaben da, daß man nur bedauern konnte, dasselbe nicht ganz, sondern nur Bruchstücke daraus zu hören —" gilt auch heute noch: „würdig und erhaben" sind die Eindrücke, die das Magnifikat hinterläßt.

Messe. Ein anderes Werk Kleins von hervorragender Meisterschaft ist die Messe in D für gemischten Chor und Orchester — im Orchester fehlen ganz, wie wohl zu beachten ist, Flöten, Oboen und Posaunen, das Kolorit ist also im Halbdunkel gehalten. Im Kyrie (andante molto, d-moll) werden 3 Motive verarbeitet, die bei aller Einfachheit tiefe Empfindung aufweisen. Wie das erste Motiv gleich (in sich) einen prächtigen Kontrast darbietet; das laute Anrufen des Herrn und das rührende Flehen um Erbarmen!

Aus diesem ersten Motive bildet sich alsbald ein zweites, das zu einer kurzen Durchführung gebracht wird, in die Bläser und Pauken einige Male ein „Kyrie" hineinwerfen, bis der Chor das „Kyrie" kurz allein aufnimmt. Ein drittes Motiv „Christe eleison" tritt auf, nach einer Durchführung, die wieder vom „Kyrie" unterbrochen wird, verbindet es sich mit dem zweiten Motive zu einer beschließenden Doppelfuge. — Mit einem Thema voller Jubel und Glanz über 8 Takte, vom ganzen Orchester vorgetragen, setzt das Gloria (allegro, D-dur) ein, der Chor nimmt es auf und führt es weiter. Den wirksamen Gegensatz dazu bildet das „in terra pax", ruhig und piano deklamiert. In wechselnden Bildern, Chor und Soli sich ablösend, über unruhig-ängstliche Modulationen bei „miserere nobis" hinweg, geht es weiter bis zu der brillanten Fuge über „in gloria Dei patris". — Der Text des Credo (moderato, h-moll) ist für die Komposition bekanntlich höchst widerhaarig, infolgedessen die Komponisten sich an einzelne Episoden

zu halten pflegen und diese etwas reicher ausgestalten. Das Material bei Klein besteht aus einer Anzahl Motive, die nacheinander ausgenutzt werden — hervorzuheben ist das markante „credo". Mit „Deum de Deo" setzt eine Periode ein, die in freier Arbeit über eine längere Textstrecke hinwegführt — aufmerksam gemacht sei auf den bedeutsamen pp-Paukenwirbel bei „et vitam venturi" — im ganzen ist das Credo der schwächste Satz der Messe. — Der Anfang des Sanctus (adagio ma non troppo, D-dur) hat eine eigenartige Auffassung erfahren, in zarten, sanften Klängen von demütigem Ausdrucke sind die ersten Worte wiedergegeben; bei „pleni sunt coeli" wird es aber schon lebendiger, und die Fuge über hosanna in excelsis führt zu einem Höhepunkt. Einen entzückenden Satz in reizvoller Arbeit stellt das Soloquartett des benedictus dar, an das sich der Chor in jauchzenden Accorden mit hosanna in excelsis hängt, welchen Jubelruf er schon vorher ungeduldig in das benedictus hineinwarf. — Ein Duett (Alt und Tenor) beginnt das agnus Dei (andante grave, d-moll), das jedoch bald unterbrochen wird vom Chor, der nur miserere nobis, miserere hören läßt — Alles atmet tiefe Empfindung — das Duett erweitert sich zum Terzett (ein Sopran tritt hinzu), der Chor nimmt das Motiv des Duetts auf und führt den Satz nach noch mancher kunstvollen Abwechslung in piano gehaltenen Accorden mit vollem Orchester zum ruhigen Abschluß. —

Religiöse Gesänge für Männerstimmen.

So große Kunst unser Meister auch in all diesen Kompositionen niedergelegt hat, eine ausgedehntere und anhaltende Verbreitung haben sie sich nicht zu erringen vermocht. Das Letztere ist Klein dagegen gelungen mit kleineren Werken, und auf dem Gebiete der chorischen Komposition, das damals neu belebt wurde und mit Macht um sich griff, auf dem der Komposition für den Männergesang. Es ist bekannt, wie der Männergesang im Verlaufe der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts aller Orten aufblühte, und mit welchem Eifer man überall Vereinigungen zu seiner Übung gründete, nachdem in Berlin durch Zelter die erste dieser sogenannten Liedertafeln ins Leben gerufen worden war. In Berlin selbst hatte sich Ludwig Berger schon länger mit dem Gedanken getragen, eine zweite Liedertafel zu stiften, ohne aber damit zu Werke kommen zu können, es bedurfte der entschlossenen Natur

Kleins, um ihn zur Ausführung zu bringen. Bald nachdem die beiden Männer sich kennen gelernt hatten, eröffneten sie die „jüngere Liedertafel" unter Mitwirkung Rellstabs, Reichardts, Bachs (Ende April 1819), 10 Jahre nach der Gründung der Zelterschen. Unter den Mitgliedern befanden sich unter anderen: E. Th. A. Hoffmann, Rungenhagen, Förster, Streckfuß, Staatsrat Körner, Eduard Devrient. Aber nicht für diese Liedertafel, für die Klein natürlich auch Chöre komponiert hat, sind die Werke geschrieben, um die es sich hier handelt, diese verdanken vielmehr ihre Entstehung Kleins praktischer Tätigkeit in Berlin, aus Studien und Motetten, die Klein für die Schüler des Kirchenmusikinstituts und für die Studierenden der Universität schrieb, sind die „religiösen Gesänge für Männerstimmen" hervorgegangen. Nach und nach im Laufe der Jahre, von 1818 ab, entstanden, erschienen die 8 Hefte in der Zeit vom Januar 1828—1831, sie wurden bald überall beliebt und infolgedessen oft und bis in die neuere Zeit hinein (noch 1876) aufgelegt. Sie kamen auf unzähligen Gesang- und Musikfesten zur Aufführung, wurden auf alle mögliche Weise arrangiert, mit Orchesterbegleitung versehen, ja man legte ihnen sogar für besondere Festlichkeiten, um die Musik benutzen zu können, andere Texte unter. „Den vielen Vereinen," sagt Elben in seinem Buche „Der volkstümliche deutsche Männergesang"[9]), „welche sich in Schlesien, Brandenburg, Thüringen, Sachsen gebildet hatten, und welche hauptsächlich den kirchlichen Männergesang pflegten, waren Bernhard Kleins Gesänge der beinahe einzige Schatz[10]) . . . Sie zählen zu dem Ausgezeichnetsten, was für den Männergesang im kirchlichen Gebiete geschaffen worden, gediegen in der Form, erhaben im Gedanken." Mosewius nannte sie „die würdevollsten Männergesänge, welche je für die Kirche erfunden". Noch heute zählen sie zu den Motetten, die besonders in kleineren Städten gern zu Gehör gebracht werden, und es gibt kaum eine Sammlung, die nicht

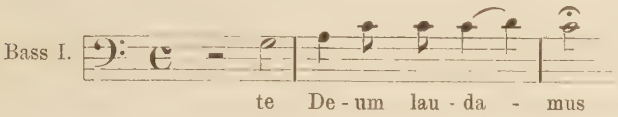
9) 2. Aufl. Tübingen 1887, S. 406.

10) Rellstab (ges. Schriften Band X, S. 233. „B. Kl.'s Todestag" [1833]) weiß sogar von einem Verein in Thüringen zu berichten, der „Bernhard Klein'scher Gesangverein" hieß und sich die Pflege dieser Gesänge als Hauptaufgabe gestellt hatte. — Das Programm des ersten thüringischen Gesangfestes zu Weißenfels am 26. Juni 1833 hatte Kleins Motetten zur Grundlage.

die beliebtesten von ihnen brächte. — Damals wirkten die „religiösen Gesänge" für den kirchlichen Männergesang geradezu grundlegend und für die Komposition vorbildlich. In ihrer Art sind sie klassisch, die früher genügend gekennzeichneten, Klein eigentümlichen Mängel kommen in den kürzeren Motetten nicht zur Geltung, und die größeren machen sie durch mannigfaltige Gliederung und durch die Abwechslung, die durch die Verwendung von Soli hineinkommt, wett. Alle zeichnet aus frische, ansprechende und zwar einfache, aber ausdrucksvolle Erfindung und klare Form, die Fugen und fugenartigen Partien sind voll von kontrapunktischen Feinheiten. Der Satz ist nicht streng 4stimmig, sondern je nach Bedürfnis, wie die natürliche Fortschreitung der Stimmen es mit sich bringt, auch 3stimmig, abgesehen von kleinen 2- und 1stimmigen Sätzchen.[11]) In der Führung der Stimmen, worüber man sich vielleicht wundern könnte, schrickt Klein vor gelegentlichen Oktaven und auch Quinten nicht zurück, ein Zeichen, daß er in dieser Hinsicht doch frei genug dachte. Die Begleitung gibt fast nur die Singstimmen und könnte in vielen Fällen auch ganz wegbleiben. Es ist verständlich, daß die Motetten nicht alle von gleichem Werte sind. Zu den besten zählen das klassische „Hoch tut euch auf" (Op. 23 III) mit seinem durch die Wechselgesänge der Tenöre und Bässe fesselnden Eingange, das klare „Der Herr ist mein Hirt" (Op. 23 IV), das kurz-kräftige „Himmel und Erde vergehn" (Op. 24 II), Op. 24 III „Singet dem Herrn ein neues Lied", Op. 22 VI „Ich will singen von der Gnade des Herrn", Op. 24 V „Auferstehn wirst du" mit seinem prägnanten Rhythmus; Op. 25 III „Herr, wer kann recht erheben", kunstvoll in seinen Kontrastierungen, bedeutend durch seine imposante Schlußfuge; die beiden großen Motetten in Op. 26, „Preis, Lob, Ruhm" und „Herrlich ist Gott", zwei Prachtstücke, von denen das letztere an Händelsche Weise und Wucht gemahnt; das kleine empfindungsvolle „Herr Gott, du bist unsre Zuversicht" (Op. 27 II); das hymnenartige „Ecce quam bonum" (Op. 27 IV), das bedeutende „Der Herr ist König" (Op. 36 III), in dem harmonische Eigenartigkeiten und die bedeut-

11) Daß man noch engherziger sein kann, als Klein es schon so wie so war, wollte der Rezensent der A. M. Z. wohl nur damit bekunden, daß er das gelegentliche Übergehen vom 4stimmigen in den 3stimmigen Satz bei Klein tadelte.

same Verwendung der Chromatik beachtenswert sind. Schließlich verdient das Tedeum Op. 27 V noch eine besondere Erwähnung. Unter Benutzung einer altkirchlichen Intonation Tedeum.



setzt es mit mächtigem Jubel ein, und in rauschendem Satze „te aeternum patrem" geht es weiter, den das liebliche „tibi omnes angeli" unterbricht, aber nur auf kurze Zeit, das Fugato „tibi coeli" fährt schon wieder fort im Jubel, bis es bei „sanctus Dominus" in einige machtvolle homophone Harmoniefolgen übergeht; „pleni sunt coeli" nimmt das Fugato wieder auf und führt es in bedeutender Steigerung — harmonisch interessant — auf einen Höhepunkt. Im späteren Verlaufe ist noch das „te martyrum" mit seinen auffallenden Modulationen zu bemerken, „patrem immensae majestatis" schließt in hinreißendem Schwunge machtvoll ab.[12]) —

Das erste bedeutendere musikalische Ereignis in Kleins Leben nach der Rückkehr aus Italien war die Aufführung seines Oratoriums „Jephta" auf dem niederrheinischen Musikfeste in Cöln 1828. Komponiert war der „Jephta" großenteils viel früher; gegen Ende des Jahres 1822 waren die ersten beiden Abteilungen schon beendet und am 18. Februar 1823 bereits in einem Privatkreise beim Justizrat Krause[13]) zum ersten Male zu Gehör gebracht worden, unter den Zuhörern befanden sich u. a. der Intendant Graf Brühl und Fürst Radziwill. 14 Tage später wurde die Aufführung auf Wunsch des Großherzogs von Mecklenburg-Strelitz beim Hofrat Parthey wiederholt. Es wirkten mit die Milder, Frau Krause, Reichardt und andere Singakademie-Mitglieder. Den Jephta sang der Textdichter Graf Brassier de Saint-Simon Vallade.[14]) Zu- „Jephta".

12) Die bei Schlesinger in Paris herausgegebene Messe für Männerstimmen mit Orgel, arrangiert von Pollet, ist in der Hauptsache ein Arrangement von religiösen Gesängen. — Vgl. das Verzeichnis.

13) Der Gatte Amalie Sebalds s. S. 30.

14) Siehe S. 45.

hörer waren außer dem Großherzoge Rauch, Schinkel, Marheinecke, Graf Brühl und andere Mitglieder der geistigen Elite Berlins, bei denen das Werk allgemeinen Beifall fand. Dann hat die Komposition des Oratoriums geruht, und erst 1826 wurde die Partitur vollendet. Im selben Jahre bot Klein sie seiner Vaterstadt Cöln zur Aufführung beim nächsten niederrheinischen Musikfeste an, was bereitwilligst angenommen wurde. Das Fest wurde Pfingsten 1828 gefeiert und brachte am ersten Tage, 25. Mai, den „Jephta". Der Einladung des Vorstandes, sein Werk selbst zu dirigieren, war Klein nachgekommen. Die Aufnahme war eine allgemein begeisterte, und der Eindruck ein nachhaltiger; unter der Nachwirkung des „Jephta" konnten es Spohrs „Letzte Dinge" z. B. im September desselben Jahres in Cöln zu keinem rechten Erfolge bringen. Die Subskription auf den Klavierauszug — der 1829 erschien[15] — ergab in Cöln allerdings nur 23 Exemplare, wenn man aber erfährt, daß Friedr. Schneider auf seine „Sündflut" nur einen Subskribenten bekommen hatte, so wird man sich darüber nicht allzusehr wundern.[16] Der „Jephta" ist in sehr vielen Städten aufgeführt

15) Die Partitur ist nicht gedruckt. Auf der Königl. Bibl. in Berlin befindet sich ein gedrucktes Fragment derselben mit Korrekturen von Kleins Hand und folgender, von Ed. Grell im August 1836 geschriebener Bemerkung: „Der Stich des Werkes war kurz vor Kleins Tode (im September 1832) begonnen, aber nicht volle 100 Pagina (sic!) vollendet. Abgedruckt sind nur 2 Correcturen. Die eine bis pag. 90 oder 98 besitzt der Verleger. Die andere, von Kleins eigener Hand, hat mir Herr Mendheim im August 1836 verehrt, reicht bis pag. 50, und bildet gegenwärtigen Band. Nach Klein's Tode sind die Platten ohne alle weiteren Abdrücke eingeschmolzen."

16) Unter den Zeilen von Kleins eigener Hand in seinem Nachlasse befindet sich ein Brief, der auf diese Subskription Bezug hat. Er ist an einen Freund, den Professor Kreuser in Cöln, gerichtet und weist eine eigenthümliche Mischung von Resignation und Humor auf:

„Berlin, 26. Oct. 1828.

Lieber alter Freund!

Schon lange habe ich Deinen Brief, emballirt in die Subscriptionsliste, erhalten; schon oft habe ich angesetzt, mich meinem Gönner mit Danken zu nahen; also schon oft war ich Willens, Dir zu schreiben; voluntas operi aequalis! rief jener Pater, der seinen Küster durchprügelte, weil er den Meßwein aussaufen wollte, also: es ist so gut, als wenn ich Dir schon geschrieben und gedankt für Deine 23 gute Seelen, welche Du gewiß mit Drohen, Bitten, Schelten, Raufen und Schnaufen auf die Liste gebracht; obschon mancher denken könnte, ich hätte mir den Erfolg, wenn er in relatione mit der Pfingstbegeisterung stehen sollte, glänzender gedacht, so versichere ich Dir, daß ich ein sehr bescheidener Mensch bin; ein einziger

worden, und nicht nur einmal, sondern auch öfter; daß sogar eine Übersetzung des Textes ins Französische geplant wurde, beweist deutlich die weite Verbreitung des Werkes.[17])

Von den oratorischen Bearbeitungen des bekannten, dem 11. Kapitel des Buchs der Richter im Alten Testamente entnommenen, Stoffs sind die bedeutendsten die des Carissimi († 1674) und Händels (1751). Der letzte, der vor Klein mit einem „Jephta" an die Öffentlichkeit getreten war, war der Hamburger Clasing gewesen (1820), der aber weder Bedeutung noch Erfolg mit ihm erlangte. Nach Klein hat Reinthaler sich mit einem Oratorium „Jephta" (1858) Beachtung verschafft. — Die Handlung muß natürlich, soll sie genügend Material für ein größeres Werk abgeben, weiter ausgestaltet werden, als der Bericht in der Bibel es tut; die Art, wie es bei Klein geschehen, ist nicht gerade zum Vorteil des Ganzen. Das Volk Israel befindet sich in der Knechtschaft der Ammoniter, von denen es hart geplagt und bedrängt wird. In seiner Verzweiflung klagt es seinem Gotte seine Not und fleht zu ihm um Hilfe und um einen Helden, der es errette aus seiner Erniedrigung, und Debora, die Prophetin, verleiht der Klage beredte Worte. Der

---

Subscribent hätte mich schon gefreut, wieviel mehr 23, denn nicht zu leugnen ist es, daß jeder der Subscribenten die Aussicht hat, noch vor Ablauf dieses Jahres um 3 Thlr. leichter zu seyn; welcher Muth gehört in unsern Tagen dazu, wo der Friede noch nicht geschlossen, die Staatspapiere im Sinken, der Winter vor der Thür, so für eine Musica quasi ecclesiastica, also nicht einmal bei heitern Thee-Gelagen zu brauchen, so mir nichts, Dir nichts 3 harte Thlr. auszugeben; wenn ich so die Subscriptionslisten ansehe (die aus Düsseldorf ist auch eingelaufen mit 11 Exemplaren), so kömmt es mir vor: ich sähe einen Kirchhof, voll Leichensteinen mit der Aufschrift: Hier liegen die 3 Thlr. des Herrn Prof. Kreuser, hier liegen 3 Thlr. des Herrn Musikdirektors Lüttgen [Cöln], es waren so schöne Thaler ꝛc. ꝛc.

Nichts für ungut! Herzlichen Dank für Deinen mir bei dieser, bei so mancher Gelegenheit erzeigten Liebesdienst; und wenn Dir etwas an meinem Jephta und an seinem Erscheinen liegt, so nimm die Versicherung, daß Du die Hebamme bist, der er sein Vorwärtskommen verdankt, ohne Deine 23 hätte er bis auf bessere Zeiten hinter seines Vaters Kochtopf, nämlich Klavier liegen können." —

17) Berlin brachte es erst 1837, in diesem Jahre aber gleich zweimal, dann 1838, 1843 u. s. w.

Hohepriester beruhigt: Der Herr werde sein Volk nicht verlassen, Jehovah sei ihm im Traume erschienen und habe ihm in Jephta den Helden genannt, der Israel vom Feinde befreien werde. Sofort eilt die Menge zu Jephta, um ihn zu bitten, Führer der Israeliten im Kampfe zu sein. Jephta hat aber die Schmach nicht vergessen, die man ihm antat, indem man ihn verbannte, und hat auf die Bitten Israels nur kalte abweisende Worte, erst als Debora und der Hohepriester ihr Flehen mit dem des Volkes verbinden, gibt er nach, und im Vertrauen auf seine Kraft verheißt er den Israeliten die Niederlage des Feindes. Da jubelt das Volk ihm zu, und mit Siegeshymnen zieht es dem Feinde entgegen. — Aber zu früh haben die Israeliten sich dem Siegesgefühl hingegeben. Im Beginne der zweiten Abteilung triumphieren die Ammoniter über ihre Feinde und verhöhnen sie. Wieder ist Israel tief gebeugt, aber das Vertrauen auf Jehovah wankt nicht. Jephtas Übermut, das Pochen auf seine persönliche Macht, dem dieser selbst die Niederlage zuschreibt, weicht der Ergebenheit, und demütig wendet er sich zu seinem Gotte um Erbarmen und neuen Mut, und er gelobt, dem Herrn zu opfern, was ihm zuerst an seiner Tür entgegentrete, wenn er als Sieger heimkehre. Die Hoffnung wächst wieder, und im Vertrauen auf den Herrn zieht das Heer von neuem in die Schlacht. — Mit einem Dankchor hebt die dritte Abteilung an, diesmal hat der Herr sich seinem Volke gnädig erwiesen, die Ammoniter sind geschlagen. Großer Jubel erfüllt Israel über den Sieg, und Miriam, Jephtas Tochter, eilt auf Deboras Geheiß voller Freude mit dem Siegeskranze dem Vater entgegen. Doch der hat kaum den frohen Gruß der Tochter vernommen, da erfaßt ihn Entsetzen, mit Schaudern gedenkt er seines Gelübdes: als Sieger ist er geschlagen. Der Hohepriester tritt hinzu und ermahnt den siegreichen Helden, nun auch zu erfüllen, was er gelobt habe. Aber Jephta kann es nicht, er kann sein einziges Kind nicht morden. Auch des Volkes bemächtigt sich Grauen ob solch schweren Geschickes, das Jehovah über Jephta verhängt hat. Miriam will sich jedoch freudig dem Herrn darbringen, wenn es dessen Wille sei. Alles verharrt in demütiger Furcht und Ergebung in Jehovahs Gebot, und Jephta macht sich schweren Herzens bereit, die Opferung der Tochter zu vollziehen. Während nun bei Carissimi das Menschenopfer ge-

bracht wird, wie in der Bibel, schließt sich Klein dem Vorgange Händels an: es erscheint ein Engel, der Jephta die Gnade des Allmächtigen verkündet, dem Herrn genüge der Wille, zu dem Jephta sich durchgerungen habe, Miriam möge weiter leben zum Wohlgefallen Gottes. Dadurch, daß der Liebhaber der Tochter, den Händel hinzufügte, nicht aufgenommen wurde, ist das Opfer noch mehr gemildert.[18]) Voll heißen Dankes erschallt zum Schlusse der Lobgesang zum Preise des Herrn der Gnade. — In diesem Textbuche fällt zunächst auf, daß zwei Schlachten geschlagen werden, während die Bibel nur von einer weiß. Will man nicht annehmen, daß die erste Schlacht nur eingeschoben ist, um 3 Abteilungen herauszubekommen, so dürfte es geschehen sein, um dem Komponisten möglichst Gelegenheit zur Chorcharakteristik zu geben und vielfältige Gemütsbewegungen zu bringen. Das Gelübde, die Angel des Ganzen, ist ungeschickt eingefügt, ganz Israel wird zum Zeugen dabei angerufen, und man versteht daher gar nicht, und es ist unwahrscheinlich, daß alle nach dem Siege das Gelübde vergessen haben. Klein hat diese, wie auch andere Schäden, es hätte z. B. im ersten Teil die Sinnesänderung des Jephta nachdrücklicher motiviert werden können, in der Komposition meisterlich zum Teil gehoben, zum Teil verdeckt und die Verkrüppelungen des textlichen Gerippes durch das Fleisch und Blut seiner Musik nach Möglichkeit versteckt.

Der Schwerpunkt eines Oratoriums liegt bekanntermaßen in den Chören. In erster Linie wird es daher für einen Oratorienkomponisten wichtig sein, daß er sich auf wirkungsvolle Chorbehandlung versteht. Daß unser Künstler darin ein Meister, ist bereits zur Genüge dargetan, gerade in den Oratorien aber konnte Klein naturgemäß mehr als in den rein kirchlichen Werken seine Kunst der Chorcharakteristik zeigen. Im „Jephta" ist durch Einfügung einer Niederlage der Israeliten Gelegenheit geworden, die Ammoniter als Sieger einzuführen. In den beiden Chören, die diesen zugefallen sind, hat Klein zwei Kabinettstücke geschaffen. Beide, von denen der erste, obgleich Sieges- und Jubelchor, in moll ge-

18) Auf das Katholische in dieser Wendung hat schon Kretzschmar in seiner Besprechung von Händels „Jephta" aufmerksam gemacht. („Führer durch den Concertsaal" II 2, Leipzig 1890. S. 109.)

halten ist, haben durch die einfachsten Mittel ein wildes, oder wenn man will, heidnisches Gepräge bekommen. Die technische Behandlung der Ammoniter-Chöre hebt sich ab von den Chören der Israeliten durch leere Harmonien, häufiges Zusammengehen zweier Stimmen in Oktaven und trotzige, wenn man so sagen darf, Begleitungsfiguren. In den verschiedenartigsten Stimmungen treten die Israeliten auf, wir sehen sie niedergeschlagen, ängstlich, dann voller Mut und Begeisterung, sogar kräftig-feurig, dann wieder in herbem Ausdrucke oder vertrauensvoll und zuversichtlich, ferner dankend oder voller Entsetzen oder ratlos und schließlich anbetend und voller Jubel. Der Komponist hat sich bemüht, allen diesen Stimmungen gerecht zu werden: ein Motiv, eine motivische Figur, ein Rhythmus, ein rhythmisches Motiv, eine synkopierte Begleitung genügen manchmal, treffend zu schildern, natürlich gelangen daneben alle Formen der kontrapunktischen Kunst zur Anwendung. Ganz besonders schön deklamiert sind die Klagechöre, in denen man auch den Händelschen Geist, der das ganze Werk durchzieht, eindringlicher verspürt. Wie weit übrigens im gegebenen Augenblicke Klein in der Anwendung der Chromatik ging, kann eine Chorstelle in Nr. 23 zeigen, wo es heißt:

Noch mehr als Händels gleichnamiges Werk — mit dem in den Rezensionen über Kleins Werk mit Vorliebe Vergleiche angestellt wurden, was ja sehr naheliegend war — dürfte sein „Judas Makkabäus" Berührungspunkte mit unserm Oratorium haben. Nicht nur in Chören (die übrigens stets 4stimmig sind), vor allem auch in der Titelpartie läßt sich das Vorbild des Judas Makkabäus

wohl nachweisen. So strahlend, kühn, anfeuernd und daneben doch auch ernst und voll Gottvertrauen wie der letztere ist auch Jephta gezeichnet, der in der Führung der Singstimme auch an sein Muster erinnert. Neben dem starken, energischen Helden und dem festen, entschlossenen Manne zeigt der Charakter des Jephta aber noch die bedeutsame Seite der Vaterliebe, aus der die kompliziertesten Stimmungen entspringen. Die Schilderung der Seelenkämpfe in ihren verschiedenen Phasen des Erschreckten, Bekümmerten, Verwirrten, sich Auflehnenden, Fassungslosen, Rührenden nimmt einen großen Raum ein und bietet dem Komponisten interessante, aber auch schwierige Situationen, die unserm Meister vermittelst prägnanter Motive und Rhythmen aufs beste gelungen sind. — Das unschuldige Opfer des väterlichen Gelübdes ist in seiner ganzen jungfräulich-sorglosen Fröhlichkeit gleich mit dem einleitenden Thema des ersten Auftritts plastisch hingestellt, auch die fromme Ergebung der Miriam ist später klar zum Ausdruck gekommen. — Die umfangreichere Sopranpartie des Oratoriums, Debora, zeigt ein ganz anderes Bild: herb, geradezu männlich in der musikalischen Zeichnung stellt sie mit ihrer besonders prägnanten Deklamation die Prophetin in den Vordergrund, nur in ganz vereinzelten Nebenzügen kommt das Weib zu Worte. — Hoheitsvoll streng bis zur unbeugsamen Starrheit ist der Charakter des Hohenpriesters durchgeführt, in der Instrumentation kennzeichnen ihn tiefe B-Hörner und Posaunen, durch seine Rezitative und Arien geht ein großer Zug hindurch. — Daß die Instrumentation überall aufs feinste durchdacht ist, braucht bei einem Meister wie Klein nicht besonders hervorgehoben zu werden, man sehe hier namentlich die Stellen vor dem folgenschweren Gelübde Jephtas; die Aufforderung Deboras an Miriam, dem Vater entgegen zu eilen; den Schluß von Miriams Arie; beim Erscheinen des Engels; als Jephta sein Kind erblickt; nach Jephtas Entschluß zum Opfer. Rein instrumentale Partien sind selten, das Oratorium hat auch keine Ouvertüre, sondern nur eine etwas längere Einleitung zum ersten Klagechor. Eigentümlich mutet es uns heute an, wenn man in den Rezensionen jener Tage liest, daß die Begleitungen der Kleinschen Oratorien für das Orchester schwer zu spielen seien. — Noch 1844 nannte die „Cäcilia“ (Heft 90) in

einem Aufsatze über die „Oratorien der neueren Zeit" (Von S... t) die Oratorien Kleins das Gehaltvollste, was jene Zeit geliefert und insbesondere den „Jephta" ein „Meisterwerk seltener Art". Wenn damals, wo doch schon Mendelssohns „Paulus" seit 8 Jahren bekannt war, in einem der vornehmsten Musikfachblätter noch so geurteilt werden konnte, so ist das jedenfalls ein Beweis, wenn auch der Redakteur des genannten Blattes, Siegfried Dehn, ein Schüler Kleins war, daß es maßgebende Kreise gab, die die hervorragende und bedeutende Tätigkeit Kleins auf dem Gebiete des Oratoriums sehr wohl erkannten und würdigten. Die Ursachen, daß seine einschlägigen Werke trotzdem im Laufe der Zeit so ganz von den öffentlichen Aufführungen verschwanden, sollen später aufgezeigt werden. —

Krankheit und Tod der Frau.

Kleins Eheglück war von kurzer Dauer. Seine Frau hatte seit ihrer Verheiratung gekränkelt; 1829 wurde ihr Zustand so bedenklich, daß Klein sich Anfang Juni mit der Familie nach Ems begab, um hier Linderung und Heilung für seine geliebte Lili zu suchen.[19]) Sehr bald stellte es sich hier heraus, daß das Leiden Lungenschwindsucht war, von der keine Rettung mehr möglich. Klein blieb dies nicht verborgen, aber er wollte noch nicht an das Äußerste glauben, er hielt sich krampfhaft an dem letzten Rest von Hoffnung. Als die Quellen von Ems nicht fruchten wollten, reiste er daher mit seiner Frau nach Frankfurt, damit hier durch eine Schneckenbouillonkur ihre Gesundheit so weit wieder hergestellt würde, daß sie das sonnige Italien aufsuchen könnten, wo er noch immer gänzliche Genesung für sie hoffte. Es war alles vergebens. Am 13. September starb sie an der unheilvollen Krankheit, und 2 Tage darauf wurde die Leiche auf dem großen Friedhofe in Frankfurt beigesetzt. Nur 5 Jahre hatte die glückliche Ehe gewährt. Der Tod seiner Gattin war ein harter Schlag für unsern Meister, die Zeilen, die

19) Vertreter Kleins während dieser Zeit war Grell, dem unser Künstler bei dieser Gelegenheit einige Winke für die Handhabung des Unterrichts aufschrieb, die H. Bellermann „Aug. Ed. Grell", Berlin 1899, S. 96 f., mitteilt. — S. 103 genannten Werkes befindet sich ein Druckfehler, der zu Irrtümern Anlaß geben könnte, es muß heißen: „Im Herbste 1829 kehrte Klein wieder nach Berlin zurück" u. s. w, nicht „im Herbste 1830". Die Darstellung ist hier überhaupt, so weit sie Klein betrifft, nicht ganz klar. Klein gab seine öffentlichen Stellungen am 1. April 1830 auf. Im übrigen verweise ich auf S. 86 ff. vorliegender Abhandlung.

er am Tage danach (14. Sept.) seinem Schwager Gustav Parthey schrieb, schildern deutlich, wie tief er getroffen war: „Wie in einem schweren Traume umherwandelnd, weiß ich nicht, wie viel Worte ich aufs Papier bringen werde. Seit gestern, wo mein edleres Selbst in seine Heimat zog, bin ich so halb, unvollständig und kleinmütig, daß ich mich für einen andern halte; denn Lili war, seit ich sie kenne, so ganz meines Lebens Halt, daß ich umherschwanken werde, wie einer, der die rechte Straße verloren; Gott möge mir beistehen!" In den paar Jahren, die ihm noch beschieden waren, hat Klein diesen Schlag nicht mehr verwunden.

Romanzen und Balladen.

Kleins Schaffen stand im allgemeinen nicht unter äußeren Einflüssen, das künstlerische Erleben war bei ihm ganz unabhängig vom menschlichen Erleben, als ihm aber in der traurigen Zeit der schweren Krankheit seiner Gattin die schöne Romanze, die er selbst für sein bestes Lied gehalten hat,[20]) der „Todesklang" gelang, sollte er da nicht unter dem Druck seiner Umgebung gestanden haben? Die Romanze, die ein ganz modernes Gepräge hat, ist in jeder Hinsicht ausgezeichnet, der Balladenton ist sehr schön getroffen, die Tonmalereien schildern mit den einfachsten Mitteln prägnant, die Modulation ist mannigfach, und ein geradezu genialer Einfall ist der $^5/_8$ Takt:

20) Köster, a. a. O., S. 74.

die unſichere Betonung dieſes Taktes, die dagegen ſchwankende Accentuation der Singſtimme, die verlorene Melodie, die von as ces resp. gis h nicht loskommt: das Ganze bringt eine dämmerige, ſinnenerregende Stimmung hervor, wie ſie in der Romanze angedeutet iſt, und wie die Muſik ſie nicht beſſer malen kann.[21]) — In ſeinen anderen Romanzen und Balladen für eine Singſtimme

21) Man ſehe auch, was Dehn in ſeiner „Theoretiſch=praktiſchen Harmonielehre", 2. Ausgabe, Berlin 1860, S. 268 über die Romanze ſchreibt.

mit Klavierbegleitung hat Klein diese Höhe nicht erreicht. Kleins Balladenkomposition unterscheidet sich von seiner Liedkomposition in mancher Beziehung, ganz abgesehen von der verschiedenartigen Grundstimmung und der beachtenswerten musikalischen Charakterisierung der vorkommenden Personen. Zunächst hat Klein die Begleitung wesentlich selbständiger behandelt, sie auch für sich allein schildern lassen, man sehe ganz besonders „Donna Lombarda"; er hat ferner die Modulation am gegebenen Orte mit einer Kühnheit, ja stellenweise geradezu Verwegenheit gehandhabt (die bei einem Meister wie Klein doppelt auffällt), es sei z. B. nur auf die große Romanze „König Odo" (Op. 28II) aufmerksam gemacht, in der der Übergang zum Geistermarsch außerdem Interesse beansprucht; im übrigen weist diese Romanze neben auffallenden Zügen auch recht schwache Partien auf. Schließlich macht sich noch eine Neigung zu bedeutungsvoller Verwendung der Chromatik bemerkbar („König Odo", „Braut von Korinth" u. a.). Die letztgenannte Ballade gehört zu denen, die Rob. Schumann zu den Worten veranlaßten: „Wenn Loewe fast jedes Wort des Gedichtes charakteristisch ausmalt in der Musik, so zeichnet B. Klein seinen Gegenstand, gleichviel welcher es sei, nur in den nötigsten Umrissen hin, in einer Einfachheit, die oft unglaublich wirkt, oft aber auch beengend und quälend. Einfachheit macht das Kunstwerk noch nicht und kann unter Umständen ebenso tadelnswert sein als das Entgegengesetzte, Überladung; der gesunde Meister aber nutzt alle Mittel mit Wahl zur rechten Zeit."[22]) Die Balladen, um die es sich handelt, „Der Gott und die Bajadere", „Die Braut von Korinth, „Ritter Toggenburg" wurden 1836, also 4 Jahre nach Kleins Tode veröffentlicht, sie waren alle 3 bereits 1824 in Rom komponiert worden und vom Komponisten selbst vielleicht gar nicht für die Öffentlichkeit bestimmt (im übrigen trifft das Gesagte bekanntlich auf viele Kompositionen Kleins zu). Die ebenfalls aus dem Nachlaß herausgegebene Hymne von Rellstab „Die Wasser schwellen aus der Tiefe auf" (komp. 1829) könnte man eher als dramatische Scene oder als Tongemälde bezeichnen, sie ist bemerkenswert, weil es hier nirgends zu einer geschlossenen Melodie kommt, nach 30 Takten rauschender

22) N. Z. f. M., später aufgenommen in „Gesammelte Schriften über Musik und Musiker." Band I, 4. Aufl., Leipzig 1891.

Accordmassen als Vorspiel haben wir es vielmehr fortwährend mit einer rezitativartigen Deklamation zu tun, erst beim Andante kommt es zu einem lyrischen Verweilen und zu einer längeren melodischen Phrase und im As-dur zu einer gebetsartigen Hymne; das Stück, das in g-moll beginnt, schließt in As-dur. —

„David". Als unser Künstler kurz vor dem Tode seiner Frau in Frankfurt verweilte, traf ihn folgender Brief Fr. Schneiders:

„Dessau, 22. Juli 1829.

Verehrtester Freund und Kollege!

Wenn auch die Zeit, die ich bei meiner letzten Anwesenheit in Berlin bei Ihnen zubringen konnte, sehr kurz zugemessen war, so freut es mich doch, daß dadurch der erste Knoten geknüpft ist zu einer Verbindung, welche sich, so hoffe ich, für die Folge noch mehr befestigen soll. — Wenn Sie die Bitten, die ich jetzt Ihnen ans Herz lege, erfüllen, so werde ich jene Hoffnung erfüllt sehen. —

Das Musikfest an der Elbe wird das nächste Jahr 1830 in Halle gefeiert. Der dortige Vorstand, sowie ich selbst bitten Sie, zu dieser Aufführung uns Ihr neuestes Oratorium „David" zu erteilen und uns selbst durch Ihre Gegenwart und Direktion Ihres Werkes zu beehren und zu erfreuen.

Wir müssen aber wünschen, daß Sie das Werk vorher nirgends aufführen, noch sonst bekannt werden lassen. — Ich bitte Sie, mir recht bald Ihren Entschluß mitzuteilen und auch die Bedingungen, teils über die Mitteilung des Werks, teils über Ihren persönlichen Beistand. — Chorstimmen und Chorpartitur (besser Klavierauszug) müßten im Oktober schon in Halle sein, damit das Werk genau einstudiert werde, und auch über die Solostimmen muß zeitig verfügt werden.

Ich freue mich unendlich, daß mir der Auftrag geworden, in dieser Angelegenheit an Sie zu schreiben, sobald Ihre Antwort eintrifft, wird das weitere durch den Vorstand in Halle mit Ihnen unterhandelt werden. Besten Gruß

Ihr ergebenster Freund

F. Schneider."

Klein ging auf den Vorschlag ein. Wie man Nachricht davon erhalten hatte, daß Klein an einem „David" arbeitete, ob auf privatem Wege oder durch die Zeitung, mag dahingestellt sein, Tatsache ist jedenfalls, daß das Oratorium zur Zeit, als Schneider anfragte, noch gar nicht beendet war. — Im Mai des Jahres 1827 hatte sich Klein mit Körner, dem Vater Theodors, wegen des Textes zu einem neuen Oratorium in Verbindung gesetzt und ihm den fertigen Plan zu einem „David" übersandt. Körner hatte sich gleich lebhaft dafür interessiert und noch im selben Monat die erste Abteilung des Textes fertiggestellt.[23]) — Aus den erhaltenen Textskizzen zum „David" und dem darüber geführten Briefwechsel ist deutlich zu ersehen, welche Rolle Klein selbst bei den Textangelegenheiten seiner Werke spielte (denn so wie beim „David" ging die Entstehung des Librettos immer vor sich), es mögen deshalb hier einige Worte darüber gesagt sein. Zunächst war er es, der die Initiative ergriff, er wählte den Stoff und machte den ersten Entwurf. Er gab an, wie die Sache zu behandeln sei, wobei er die Anlage des Ganzen mit großem Scharfblick für wirksamen Aufbau übersah und ordnete, er führte manches sogar selbst in Versen aus, in denen er die rechten Worte wohl zu finden wußte; das letztere tat er allerdings mehr aus dem Grunde, um dem Dichter eine Anweisung zu geben, wie er sich die Ausführung dachte. Dann überlegte er gemeinschaftlich mit dem Dichter auf das sorgsamste etwaige Änderungen seines Entwurfs, wobei er auf Verbesserungsvorschläge, sobald er sie als solche erkannte, bereitwillig einging. Im Grunde bestand so die Arbeit des Dichters nur in der Versifikation. Rellstab meinte überhaupt, daß Klein ein hervorragender Schriftsteller und Dichter geworden wäre, wenn er sich darauf gelegt hätte. Es sei hier darauf hingewiesen, daß unser Künstler es als Lehrer verstanden haben muß, seine Schüler auch in dieser Richtung ganz besonders anzuregen: eine auffallend große Zahl von ihnen hat sich auch als Schriftsteller einen guten Namen erworben. Klein selbst hat sich, soviel mir bekannt geworden, nur einmal auf dem in Rede stehenden Gebiete betätigt und zwar (der

23) Chr. G. Körners „Gesammelte Schriften" gab Ad. Stern, Leipzig 1881, heraus; seine Biographie schrieb Dr. F. Jonas, Berlin 1882.

Kuriosität wegen sei's erwähnt) mit einer Rezension der Sonate Op. 106 von Beethoven in der „Allgemeinen Zeitung für Musik und Musikliteratur".[24])

Beim „David" gingen Entstehung des Textes und Komposition Hand in Hand. April 1828 war der erste Teil komponiert, und im November 1828 war das Oratorium soweit fertig, daß Fürst Radziwill es sich beim Komponisten schon anhören konnte. Die Partitur wurde aber erst Oktober 1829 vollendet, und Körner war stolz darauf, seinen Namen auf dem Titelblatte zu wissen, „ich schätze mir vielmehr zur Ehre, zur Entstehung eines solchen Werkes etwas beigetragen zu haben," schrieb er dem Komponisten.

— Die Reise zum Musikfeste in Halle sollte zu Schneiders großer Freude über Dessau gehen, er lud daher Klein und dessen Begleiter — Berger, Reichardt, Mantius, von denen Berger allerdings im letzten Augenblicke zurückblieb — zu seiner Liedertafel ein, die er zu diesem Zwecke versammeln wollte, nur sollten sie nicht zu viel erwarten, es sei hier nicht wie in Berlin, aber sie würden sich vielleicht ganz gut amüsieren. Das taten sie denn auch, und Klein und Schneider wurden bei der Gelegenheit Duz-Freunde und fuhren am nächsten Tage zusammen nach Halle weiter. Hier fand also auf dem Elbmusikfeste am 3. Juni 1830, dem ersten Tage, in der Marienkirche die erste Aufführung des „David" statt, die Klein selbst dirigierte. Da das Oratorium keine Ouvertüre hat, man aber eine Einleitung haben zu müssen meinte, so war Klein es zufrieden, daß Mozarts g-moll-Symphonie vorher gespielt wurde. (Eine Zusammenstellung, die uns heute schwerlich gefallen würde.) Die von Klein für die Hauptpartien vorgeschlagenen Solisten waren: Mad. Türrschmidt, für die der Nathan überhaupt geschrieben war,

24) Berlin 1820. — Von der Zeitung erschienen überhaupt nur drei Nummern. Die oben angeführte Rezension steht in Nr. 1 und 2 vom 2. und 9. Oktober (ohne Verfassernamen), das im Nachlasse befindliche Manuskript erweist Klein als Verfasser. — In seinem Entlassungsgesuch vom 30. Okt. 1829 (im Ministerium befindlich) gibt Klein als Grund an seine Beschäftigung mit einem historischen Werke, das die Ausbildung der Instrumental-Musik vom Ende des 16. Jahrhunderts an bis auf die Gegenwart umfassen solle, und das einen Aufenthalt in Italien notwendig mache. — Aus der Reise nach Italien wurde nichts (s. S. 87), und das geplante Werk ist nicht fertig geworden. Das vorhandene Material dazu hat Dehn in seiner „Harmonielehre" benutzt. (S. auch die Vorrede dazu.)

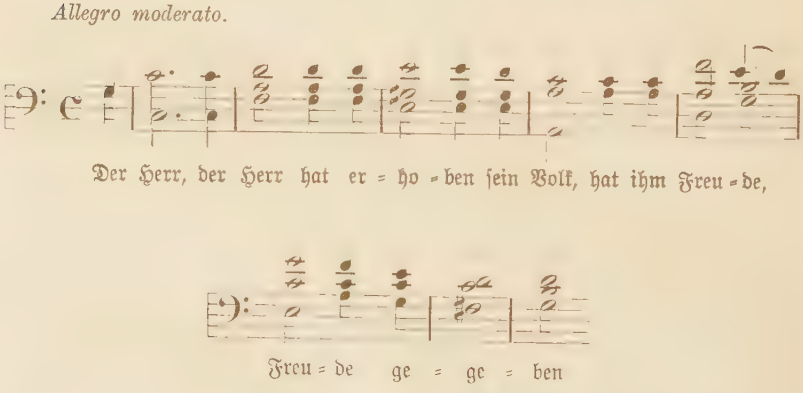
Mantius (Absalom), Gustav Reichardt, alle drei aus Berlin. Der Letztere, Schüler Kleins und bekannt geworden als Komponist des Liedes „Was ist des Deutschen Vaterland", der nach Kleins Vorschlage die Titelpartie singen sollte, übernahm den Joab, da auf besonderen Wunsch des Komitees Gustav Nauenburg aus Halle den David sang.[25]) — Mit dem „David" erwarb Klein sich eine treue Gemeinde von Verehrern in Halle, das Oratorium machte großen Eindruck und von da schnell die Runde durch Deutschland. Der Klavierauszug erschien bereits im Juli desselben Jahres (1830) im Druck bei Brüggemann in Halberstadt, die Partitur dagegen erst nach Kleins Tode bei Hofmeister in Leipzig (Juli 1835). —

Das Libretto behandelt unter freier Benutzung des Alten Testamentes (2. Buch Samuelis, Kap. 6, 8, 12, 15—19) in der Hauptsache die Geschichte der absalonischen Empörung, verquickt mit anderen Ereignissen aus der Zeit der Herrschaft König Davids. Im großen und ganzen ist es sehr geschickt für wirkungsvolle Entfaltung musikalischer Darstellungsmittel in 2 Abteilungen aufgebaut.

Wie schon oben erwähnt, hat der „David" keine Ouvertüre (oder vielmehr vertritt der erste Chor gewissermaßen die Stelle der Ouvertüre), zur Einführung in die Situation genügen 16 Takte, die ein einfaches, Kraft und Pracht zeichnendes Motiv einführen, das den ganzen Satz hindurch festgehalten wird. Bei glänzender Instrumentation (das Orchester ist voll besetzt: 8 Holzbläser, 4 Hörner, 2 Trompeten, 3 Posaunen, Pauken, Harfe) setzt der homophon gehaltene 5stimmige Chor ein, er preist und lobt den allmächtigen Gott und fleht um Segen für König David. Hervorzuheben sind die Einsätze der Bässe auf dis und b, die in monumentaler Nacktheit die Herrlichkeit des über alle Völker herrschenden Gottvaters gewaltig vor Augen und Ohren stellen und einen geradezu elementaren Eindruck hervorrufen (die Anklänge an den Choral „Nun danket alle Gott" bei den Worten „der Herr ist unser Hort" sind offenbar nur zufälliger Natur). Der Chor tritt im „David" vorzugsweise 5stimmig (mit 2 Sopranen) auf; bekannt ist, daß die

25) Nauenburg gehörte von dieser Aufführung an zu den begeistertsten Anhängern Kleins, dessen Persönlichkeit so außerordentlich auf ihn wirkte, daß er ganz zur Musik überging und (1832) Kleins Schüler wurde.

Fünfstimmigkeit im Vokalen sich durch ganz besondere Klangfülle auszeichnet, und mit großem Glück hat Klein sie als Mittel benutzt, um dem Oratorium dadurch schon rein äußerlich das Gepräge der glanzvollen Zeit für das Volk Israel, in der die Handlung spielt, aufzudrücken. — Thirza und Sulamith (beide Sopran) beginnen nun die Handlung, indem sie erzählen, wie David nach Sauls Fall Israel aus allen Fährnissen siegreich herausführte und dem Volke die Ruhe wiederbringe: weiche melodische Weisen ertönen im Orchester, und im anmutigen Wechselgesange kommen die Bilder des Textes vom milden Lichtstrahl, von den auf erquickten Fluren sprießenden Blumen und vom Tau der Morgenröte zum schlichten, aber das Gemüt bewegenden Ausdrucke. Zur Zeit erwarten Th. und S. mit ihren Jungfrauen (3stimmiger Frauenchor) die Einholung der Bundeslade nach Jerusalem. Beim Herannahen des Zuges, dem der König selbst mit geziemenden, ruhigen Tanzbewegungen vorangeht, greift eine gewisse Feierlichkeit Platz — die Posaunen treten hervor — die Priester (3stimmiger Männerchor [2 Tenöre]) stimmen einen festlichen Gesang von exaktem Gepräge an,



die Charakteristik dieses Chores ist vorzüglich: gemessene Melodie, altmodische Harmoniefolgen, Knappheit der Form. Ein einfach-stolzes Thema, dem Triolen besonderen Schwung verleihen, im Kolorit von 4 C-Hörnern, 2 Fagotten, Harfe — man beachte die

prachtvolle Zusammenstellung von Hörnern und Harfe — zeigt die Ankunft des Königs an.

Die in kühnen Linien sich ergehende Melodie, Deklamation und die Instrumentierung mit ihren Harfenarpeggien zeichnen fast sichtbar den königlichen Sänger, der sich seiner Macht bewußt ist. David (Baß) berichtet über die letzten Ereignisse, aber ohne den Herrn sei nichts zu erreichen, daher gebühre ihm die Ehre. Voller kontrapunktischer Feinheiten und in der Zusammenwirkung wohlklingend und schwungvoll beschließt 5stimmiger Chor die imposante Scene mit einer Doppelfuge. Kriegerische Rhythmen verkünden und begleiten den Feldherrn Joab (Baß), dessen Deklamation nicht eines lebendig-stolzen Zuges entbehrt; er meldet einen Sieg. Da tritt Absalom (Tenor) auf, dessen ungestümen Sinn ein kurzes eintaktiges Motiv zeichnet,

um seinen Vater David zu bestürmen, jetzt Syrien, den Bundesgenossen des Feindes, zu überfallen, jetzt sei es Zeit, und das Volk (6stimmiger Chor) unterstützt ihn energisch: „Hör' ihn, König." Ein Motiv, das die Bedachtsamkeit schildert,

leitet Davids Worte (Rezit.) ein: er freue sich über den kühnen Geist, dem Alter zieme aber Vorsicht, der König von Damaskus sei ein stärkerer Gegner als die bisherigen Feinde. Joab, im Verein mit Thirza und Sulamith, erinnert den König an die früheren Taten, die er (der König) mit wenigen Helden zahllosen Feinden gegenüber verrichtet habe, nicht auf die irdische Macht, auf den Beistand des Herrn komme es an. David weist sie aber zurück: des Königs Wille müsse fest stehen wie der Fels. Da wendet sich Absalom unmutig ab,

indem er dem Vater vorwirft, daß ihm die Heldenkraft seiner Jugend abhanden gekommen sei, er, Absalom, wolle lieber jung sterben, als im Alter seines Mutes verlustig gehen. Es nimmt dieser Gesang des Absalom eine bedeutende Stellung in der Handlung ein, weil er die Empörung Absaloms begründen muß. In Anbetracht dieser Wichtigkeit hätte die Musik noch etwas mehr tun können, und wenn auch etwas von Unheilschwangerem darin ist, so könnten

die Motive doch noch charakteristischer sein. Es ist jetzt alles zugespitzt, die Entwicklung der Handlung soweit sehr gut. — Wenn im Beginne der zweiten Abteilung die Geschichte der Ermordung des Uria, die ursprünglich (in der Bibel) nichts mit der Empörung des Absalom zu tun hat, in die Handlung hineingezerrt ist, und nun der Aufruhr Absaloms auch als Strafe für die Ermordung des Uria hingestellt ist, so ist das nicht im Interesse der Handlung des Oratoriums, es ist aber dadurch eine Reihe guter Stimmungsbilder (Nr. XII—XV) gewonnen worden, die man nicht gern missen wird. — Der Schlußchor der ersten Abteilung lobt und preist die Macht des Herrn, sie sei unabhängig von allem irdischen Tun.

Die zweite Abteilung leitet ein düsteres Motiv ein:

in eindringlicher Deklamation macht der Prophet Nathan (daß die Rolle einer Altstimme zugeteilt ist, wird nicht weiter wundernehmen, es gibt in dieser Hinsicht ja der Vorbilder genug) dem Könige Vorwürfe über die heimtückische Ermordung des Uria, der Herr habe sich von ihm gewendet. (Es wird die Uria-Episode also etwas kühn als bekannt vorausgesetzt und als zwischen der 1. und 2. Abteilung liegend gedacht; in der Bibel ist sie im 11. Kapitel des 2. Buches Samuelis erzählt.) David sieht sein Unrecht ein, schwere, trübe, drückende Klänge (2 Solobratschen, 2 Solocelli, Kontrabaß, Fagotte; das Hoheitsvolle — das die Posaunen charakterisierten — ist von ihm gewichen) begleiten seine Worte (Rezit.). Vor dem Herrn sei nichts verborgen, läßt sich der Chor vernehmen, er rede, und alles liege im Staube. Es folgt eine Arie des Nathan, in der dieser David tröstet: des Reuigen nehme der Herr sich an. Damit enden die Bilder der, wie schon erwähnt, ohne zwingenden Grund

eingefügten Episode, und ein Chor nimmt die Handlung jäh auf, er meldet das Herannahen feindlicher Scharen und fleht den König um Schutz an. Der Chor ist nur dreistimmig (Sopran, Alt, Tenor), dramatisch belebt, von kurzer Ausdehnung, und so an dieser Stelle von guter Wirkung. In von inniger, warmer Empfindung getragenen Tönen und unter der oben angeführten Instrumentierung (also in dieselbe Stimmung zurückgreifend, in die 2 Hörner aber schon einen kleinen Lichtblick fallen lassen) wendet sich David zum Herrn: er selbst sei es nicht wert, aber seines Volkes möge der Herr sich erbarmen; das Volk aber vertraut seinem Könige und jauchzt ihm begeistert zu: eine ergreifende Scene. Da verkündet Joab, daß Aufruhr sei, und daß Absalom die Empörer führe; verminderte Septimenaccorde und scharfe Accente malen die allgemeine Aufregung. Entsetzen bemächtigt sich des ganzen Volkes (unisono): der Herr strafe David schwer, daß er gegen den eigenen Sohn zu Felde ziehen müsse; und David sinkt getroffen zusammen: daß der Sohn, den er so geliebt habe, sich gegen ihn erhebe, lähme seine Kraft. In rührenden Klängen gedenkt er der früheren friedlichen Zeit, der Herr möge ihn in seinem jetzigen fürchterlichen Geschick nicht verlassen (Instrumentierung wie oben). Da rücken auch schon die Krieger Absaloms (3stimmiger Männerchor [2 Ten.]) unter Huldigungsrufen auf ihren Führer aus der Ferne heran; das moll-Motiv hat etwas Verwegenes,

die Chöre der Aufrührer sind den übrigen Chören ähnlich kontrastiert, wie die Chöre der Ammoniter den Chören der Israeliten im „Jephta" (s. S. 63 f.). Joab teilt David mit, daß er ein treues Heer bereit habe, und der König faßt wieder Mut und schickt sich an, das Reich zu verteidigen. Schon lassen sich von neuem die wilden Jubeltöne (Einsatz auf dem Quartsextaccord) von Absaloms Anhange (5stimmiger Chor) vernehmen: Absalom werde bald herrschen und das Volk glücklich machen. Und dieser wendet sich in stolzen Tönen und unter energischen Rhythmen an seine

Anhänger: noch sei er nicht am Ziele, ein feindliches Heer sei noch zu besiegen, er baue aber auf die Kraft seiner Getreuen. Da nähert sich Nathan, er macht Absalom auf die Schwere der Situation aufmerksam, der Herr werde David schützen; noch sei aber der König zu versöhnen, Absalom möge ihn (Nathan) zum Vater schicken, der gern Verzeihung gewähren würde. Die ausdrucksvolle Melodie des ruhig-getragenen Satzes: „verachte nicht der Warnung Stimme" ist besonders schön gelungen. Aber in stürmischem h-moll-Satze weist Absalom alle Friedensvermittlung zurück, „was ich begann, will ich vollenden" (plötzliche Wendung nach C-dur), in das dramatische Duett zwischen Nathan und Absalom fällt schließlich noch der Chor (5stimmig) mit ungestümen Rufen „auf zur Tat" ein. Auf diese lebendige Scene folgen wieder ruhige Töne: Sulamith beklagt das Unheil, das über Israel hereingebrochen, und betet mit Thirza voller Bangen für König David. Doch bald ertönen glänzende Kriegsklänge, und in einer Art sinfonischen Rezitativs berichtet Nathan von dem für David glücklichen Ausgange der Schlacht, und hart fügt der Chor der Priester (3stimmig) die Meldung von dem Tode Absaloms hinzu, des frechen Empörers wider den Gesalbten des Herrn. In ansprechenden melodischen Linien

wird darauf der wiederhergestellte Friede gezeichnet (Sulamith und Chor), der Sieg Davids verheiße dauerndes Glück. Doch der König ist voll Trauer über den Verlust des geliebten Sohnes, die unruhige Modulation malt seinen Gemütszustand. Würdig in Melodie und Harmonie sucht Nathan ihn zu beruhigen, indem er ihm das Vergehen des Toten vor Augen hält: als Vater möge David Absalom vergeben, als König müsse er aber auch die Schuld bedenken. Mit ihm verbinden sich Sulamith, Thirza und Joab (zum Quartett) und später das ganze Volk (6stimmiger Chor), um David zu trösten: der König möge die große Zahl der Kinder seines Reiches sehen, deren Liebe ihn erfreuen werde. Obgleich die Melodie einfach gehalten, und der Chor homophon, nur das Quartett freier behandelt

ist, hat der Komponist hier einen äußerst kunstvollen Satz hingestellt und die 10 Stimmen zu einem wirkungsvollen Ganzen zusammengefaßt. In warmen Tönen, denen man nur etwas mehr Schwung wünschen möchte, fordert David dann auf, den Herrn, dessen Volk sie seien, in Demut anzubeten, des Herrn Ehre bleibe ewig. In der Begleitung des Schlußchors (6stimmig) tritt ein Motiv auf,

das aus dem Anfangsmotive des Oratoriums entwickelt ist, das Zeitmaß wird lebendiger, die Erfindung schwungvoller, und eine frisch einsetzende Doppelfuge führt nach dem 4. Stimmeneintritte auf einen wirksamen Höhepunkt, wonach alsbald unter Hinzutritt eines neuen Themas eine Tripelfuge beginnt.

Die Themen sind gut gegeneinander kontrastiert, die Kontrapunktik fließt glatt dahin, und die Ausdehnung ist angemessen; wären die Steigerungen noch etwas mehr herausgearbeitet, so würde die kunstreiche Arbeit noch mehr äußerliche Wirkung erzielen.

In der Musik des „David“, der gegenüber dem „Jephta“ einen erheblichen Fortschritt bedeutet, ist alles bis in die kleinsten Einzelheiten durchdacht, die Charakterisierung der Personen durch die musikalischen Mittel ist besonders bei David und Absalom vortrefflich durchgeführt. Sulamith und Thirza sind allerdings zwei Figuren, die wohl zu entbehren wären, die aber in die Soli die wünschenswerte Abwechslung hineinbringen, zu welchem Zwecke sie natürlich auch nur in die Handlung eingefügt sind (in der biblischen Vorlage sind sie nicht vorhanden). Die Berichte jener Zeit sprechen sich über das Oratorium durchweg rühmend, zum Teil begeistert aus, hier und da wird zu starke Instrumentierung gerügt, was sich jetzt recht komisch ausnimmt, wo wir noch ganz andere Farbenauftragungen gewöhnt sind.[26]) Man kann übrigens unschwer neben dem letzterwähnten noch andere Züge erkennen, die modernen Geist ahnen, so hat z. B. die Benutzung der Motive stellenweise etwas von der Art der Verwendung der sogenannten Leitmotive.

Von den mannigfachen Aufführungen, die der „David“ erlebte, mag hier nur die auf dem 23. niederrheinischen Musikfeste erwähnt werden, die Conradin Kreutzer dirigierte.[27]) Daß der „David“ und auch der „Jephta“ jetzt so ganz aus den Konzertsälen verschwunden sind, ist, wie auch alle Kenner der Werke bekennen, durchaus unverdient. Die Ursache dieser Tatsache dürfte in erster Linie Mendelssohn sein, der mit seinem „Paulus“ (1836) mit einem Schlage alle nach-Haydnschen Oratorien verdrängte und auch die besten (Klein, Spohr, Schneider, Loewe) vergessen machte. Mendelssohn hat Kleins Werke gekannt und von ihnen gelernt, weil er es aber verstand, sich von den Mängeln der Kleinschen Muse frei-

26) Ausstellungen wie z. B. die des Berliner Rezensenten der A. M. Z. 1830, S. 828, die Totalwirkung würde durch Einförmigkeit der zu anhaltend düsteren Handlung des II. Teils etwas abgeschwächt, sind rein mäkelnder Natur.

27) Wenn Hanslick, „Aus dem Konzertsaal“, Wien 1870, S. 5, schreibt: „Bernhard Kleins ‚David‘ und ‚Jephta‘ [neben anderen Werken] sind auf der Wiener Musikkarte lauter Strecken, die wie das innere Afrika als ‚unbekanntes Land‘ verzeichnet stehen,“ so hat er vergessen, daß er in der „Geschichte des Konzertwesens in Wien“, 1869, S. 297, wenigstens den „David“ als 1835 aufgeführt vermerkt. In der Tat ist dieses Oratorium am 1. November 1835 durch die Gesellschaft der Musikfreunde in Wien zur Aufführung gebracht, es fand solchen Beifall, daß schon am 8. November eine Wiederholung stattfand.

zuhalten, also besonders die Rigorosität Kleins in Bezug auf äußerliche Wirkung — die innere Ursache des Verschwindens von Kleins Werken — zu vermeiden, gelang es ihm, abgesehen von seiner größeren allgemeinen Begabung, die Mitstrebenden aus dem Sattel zu heben. Soviel steht aber fest, daß Klein mit dem „David" an die Spitze der Oratorienkomponisten seiner Zeit gehört, denn der „David" ist ohne Frage als das wertvollste Werk auf dem Gebiete des Oratoriums zwischen „Jahreszeiten" (Wien 1800) und „Paulus" (Düsseldorf 1836) anzusehen. Daß seinerzeit Friedrich Schneider mit seinen oratorischen Werken mehr äußerlichen Erfolg hatte, ist bekannt und verschlägt hier nichts.

„Joas". Schon 1829 hatte Klein mit Körner einen neuen Stoff zu einem Oratorium vorgenommen, den „Joas". Der Text wurde Februar 1830 fertig und ist vollständig vorhanden, die Vollendung der Musik hat der Tod leider verhindert.[28]) Wie der „David" gegenüber dem „Jephta", so bedeutet der „Joas" gegenüber dem „David" einen weiteren Fortschritt, besonders in der musikalischen Ausprägung der Stimmung. Es ist daher doppelt bedauerlich, daß das Werk nicht beendet ist; in der Besprechung des Fragmentes kann ich mich kurz fassen.[29]) Der Text ist unter Zugrundelegung des biblischen Stoffes und unter Benutzung Racines, Metastasios und der Texte zu Händels „Athalia" und der Oper Poißls in 2 Abteilungen aufgebaut; er ist nicht so gut ausgefallen, wie der des „David". Der Chor sollte wieder durchweg 5stimmig sein, außerdem waren an Chören vorgesehen ein 2stimmiger (Tenor, Baß) Chor der Baalspfaffen, ein 3stimmiger (2 Tenöre, Baß) Chor der Priester (Leviten) und ein 3stimmiger (2 Soprane, Alt) Chor der Jungfrauen. Solopartien sind Joas (Sopran); Athalia (Mezzo-Sopran); Josabeth (Alt); Simeon (Tenor); Jojada, Mathan (Baß). Die Israeliten, die dem Herrn, ihrem Gotte, treu geblieben sind, unter ihnen unerkannt der prophetisch veranlagte

28) Auf der Königlichen Bibliothek zu Berlin befinden sich Nr. I—XIV der Musik, im Besitze des Herrn Geh. Oberbergrats Prof. Dr. Lepsius in Darmstadt das vollständige Libretto.

29) Das Fragment des Klavierauszuges trägt auch die Bezeichnung „Athalia", weshalb manche Lexika das Oratorium unter diesem Titel anführen; das Werk sollte jedoch „Joas" heißen.

Königssohn Joas, beklagen die in Jerusalem herrschende Abgötterei. Und trotz des Verbots der Königin Athalia versammeln sie sich unter Führung des Priesters Jojada, um ihrem Gotte Erntedankopfer darzubringen. Doch der Baalspriester Mathan erscheint und fordert Jojada im Namen der Königin auf, den Gottesdienst einzustellen. Jojada gibt vor, dem Volke gegenüber machtlos zu sein und es nicht hindern zu können, welche Ausrede er auch wiederholt, als Athalia selbst ihn zur Rede stellt. Da erhebt Joas seine Stimme, und verwundert fragt die Königin, wer der Knabe sei. Jojada gibt ihn für seinen Pflegesohn aus, worauf Athalia sich erbietet, den Knaben in ihrem Palaste erziehen zu lassen, aber Joas will im Tempel bleiben. Athalia durchschaut Jojada, und unter Drohungen gegen ihn geht sie ab. Nun fordert Jojada zum Kampfe auf, jetzt sei es Zeit, der Knabe Joas sei der Sieger über Athalia.

In der zweiten Abteilung reizen Mathan und die übrigen Baalspriester die Königin, die sich selbst schon Vorwürfe macht, daß sie Jojada geschont habe, zu schleunigem Vorgehen gegen den letzteren und seinen Anhang auf. Mathan berichtet, er habe entdeckt, daß Jojada einen Knaben als Ahasjas Sohn aufzog, und Athalia fügt gedrückt hinzu, daß der Knabe sie an einen Traum erinnert habe, in dem sie von ihm ermordet worden sei; doch sie vertraue ihren treuen Tapferen. Seinen Anhängern macht Jojada jetzt kund, daß das Königsgeschlecht, das sie vernichtet glauben, in einem Zweige erhalten sei: Joas sei Ahasjas jüngster Sohn; worauf dieser von Jojada gekrönt wird. Als es Athalia hinterbracht wird, daß wirklich ein Sohn Ahasjas im Tempel erzogen werde, begibt sie sich sofort dahin, sie will die Erziehung des Joas zu ihrem Nachfolger selbst übernehmen; doch Joas antwortet ihr, daß sie vergebens der Macht Jehovahs widerstrebe, der mit ihm sei. Der Untergang Athalias und eine Lobpreisung der Gnade des Herrn bilden den Beschluß des Oratoriums. — Diese kurze Inhaltsangabe mag hier genügen, die vorhandene Musik ist von edelster Fassung und zum Teil, wie z. B. gleich der einleitende Klagechor, von prachtvoller Färbung und Stimmungsmalerei, das Fragmentarische des Ganzen muß jedoch ein näheres Eingehen erübrigen. — —

Ich bin am Ende der Darstellung von Kleins Werken ange- Zur Verbreitung der Werke.

langt, es mögen noch einige Bemerkungen, die ihre Verbreitung betreffen, Platz finden. – Eine Provinz, in der Kleins Kompositionen eine allgemeine Pflegestätte fanden, und in der jedes neue Werk von ihm sehnsüchtig erwartet wurde, war Schlesien. Vor allem in der Hauptstadt Breslau hatte unser Meister begeisterte Verehrer in Mosewius, dem Leiter der Singakademie,[30]) und Hientzsch, dem Herausgeber der Musikzeitschrift „Eutonia". Neben diesen beiden Männern waren es zwei von Kleins Schülern, die, in verhältnismäßig hervorragenden Stellungen, mit Wort und Tat für ihren Meister eintraten: der Oberorganist an der Magdalenenkirche Freudenberg und der Seminar-Musiklehrer Richter. Als die Kunde nach Breslau kam, daß Klein sich im Sommer 1830 seines kranken ältesten Töchterchens wegen in Salzbrunn aufhalten werde, bereitete Hientzsch ihm zu Ehren ein Gesangsfest vor, auf dem hauptsächlich Kompositionen Kleins zu Gehör gebracht werden sollten. Es wurde als das erste schlesische Gesangsfest am 11. August in Kynau (bei Salzbrunn) abgehalten, und Klein selbst wirkte mit, indem er seine religiösen Gesänge am Flügel begleitete.[31]) Klein gab nun auch dem Drängen der Freunde nach und reiste Ende August nach Breslau, wo er von Mosewius, Hientzsch, Freudenberg, Geisheim 2c. begeistert begrüßt und in Rede und Dichtung gefeiert wurde, und der Breslauer Künstlerverein ihn zu seinem Ehrenmitgliede ernannte. Für den nächsten Sommer (1831) hatte Hientzsch wieder ein Gesangsfest in Salzbrunn arrangiert, in der Hoffnung, daß Klein hinkommen würde. Dieser konnte der Aufforderung aber wegen der Krankheit seiner Tochter nicht entsprechen. Mosewius dirigierte es und erzielte mit Kleins Werken wieder großen Erfolg. Um diese Zeit waren die Kapellmeisterstelle am Dom, die Musiklehrerstelle an der Universität und eine solche am Institut für Kirchenmusik in Breslau frei geworden. Mosewius teilte es Klein mit und suchte ihn zu bereden, sich für diese Stellungen zu

30) Mosewius (1788–1858) erwarb sich u. a. bekanntlich Verdienste durch vorzügliche Aufführungen der Werke Seb. Bachs (der damals von den Vereinen arg vernachlässigt wurde, und für den M. auch schriftstellerisch wirkte), Händels, Mozarts, Beethovens.

31) Nach Freudenbergs Darstellung („Aus dem Leben eines alten Organisten", bearbeitet von Dr. Viol, 2. Aufl., Leipzig 1872).

melden: „An Friedrich von Raumer, der mit Schultz[32]) wegen der neu zu besetzenden Stelle gesprochen hat, habe ich meine Wünsche mit dem Bemerken, wie ich mit tausend Freuden, wenn Du nur herkommen wolltest, mich Dir unterordnen wollte, mitgeteilt." Klein konnte sich aber zuerst nicht dazu entschließen, und als er sich schließlich doch noch meldete, war es zur allgemeinen Betrübnis der Freunde zu spät, die Stellen waren schon besetzt. Trotzdem wollte Mosewius ihn noch veranlassen, seinen Wohnsitz in Breslau zu nehmen, es werde sich schon bald eine angemessene Stellung finden . . . . „Du bist hier geschätzt und geliebt, ich wiederhole es, und darf sagen, daß Du an mir einen Haltungspunkt findest, der Dich bei den Tüchtigen und Verständigen einführt, und sich mit Dir zum Schutz und Trutz gegen alles Schlechte verbindet. — Wenn Dein Name als wirkender Künstler auch überall mit Ehrfurcht genannt werden muß, so tritt er doch bei uns am siegreichsten und schlagendsten hervor" . . . . „Du bist sogar bei uns der wahrhaft schlesische Komponist für kirchliche Gesänge, denn das Höhere zu erkennen, hast Du die Leute durch Deine trefflichen Kirchengesänge gelehrt."[33]) Es verging denn auch kein Gesangsfest in Schlesien — in Thüringen war es ähnlich so — ohne Kleins Motetten. — Es mag hier noch erwähnt werden, daß Mosewius nach dem Tode Zelters es für selbstverständlich hielt, daß Klein Dirigent der Berliner Singakademie werden würde, und in diesem Sinne die Aufforderung, sich selbst zu bewerben, die man an ihn gerichtet hatte, ablehnte. Es kam aber ganz anders, Klein starb einige Monate nach Zelter, und die Berliner schlugen bekanntlich sogar Mendelssohn aus, um sich an Rungenhagen genügen zu lassen.

Daß die Kompositionen unseres Meisters in die heimatlichen Rheinlande drangen und dort hochgeschätzt wurden, mag nicht so sehr wunder nehmen; weniger bekannt dürfte aber ihre Verbreitung im Auslande geworden sein, ich bin in der Lage, einige Notizen darüber beifügen zu können. Im Vorübergehen will ich nur vermerken, daß in Paris A. E. Choron[34]), der Direktor des Institut

32) Gemeint ist der Staatsrat Schultz.

33) Diese Zitate sind Briefen Mosewius' an Klein entnommen.

34) Der bedeutende französische Theoretiker (1772—1834); Näheres bei Fétis, biographie etc.

royal de musique réligieuse, dessen Konzerte sich großer Beliebtheit erfreuten, Kleins Kompositionen nicht nur schätzte, sondern auch aufführte; er ließ Klein auch Pariser Hymnen zugehen, deren Texte er zur Motettenkomposition geeignet hielt, Klein scheint sie aber nicht komponiert zu haben. — Als Kleins Freund Blum[35]) im Winter 1826 nach Dorpat, wo ihm eine Professur übertragen war, kam, war er erstaunt, überall — auch im übrigen Livland und Kurland — Kleins Lieder und Motetten zu hören, besonders die Kompositionen der Goetheschen Gedichte, voran den „Erlkönig". Ja, er fand unter seinen Kollegen an der Universität und in den sonstigen gebildeten Kreisen der Stadt eine ganze Anzahl begeisterter Verehrer seines Freundes. Man verfolgte Kleins Veröffentlichungen eifrig und war bemüht, sich alsbald in ihren Besitz zu setzen. Der „Hiob" war bekannt, 1828 kam das Tedeum zur Aufführung, 1829 ließ man den „Jephta" kommen, und im April dieses Jahres schrieb Blum seinem Freunde: „Deine Sachen greifen jetzt hier gewaltig um sich. Könnte nicht Trautwein[36]) von selbst besonders Deine Lieder hierher oder nach Riga und Petersburg an Buchhändler senden?" — Klein hat um diese Zeit sogar längere Verhandlungen wegen einer Übersiedelung von Berlin nach Petersburg gepflogen.

Die letzten Jahre.

Seit dem Tode seiner Frau ging Klein mit der Absicht um, Berlin ganz zu verlassen; er war der ewigen Reibereien mit Zelter, die ihm seine Tätigkeit verleiden mußten, müde, und am 1. April 1830 schied er denn auch aus seinen Stellungen am Kirchenmusik-Institut und an der Universität zum allgemeinen Bedauern seiner Schüler aus. Es ist ein geradezu widerwärtiges Schauspiel, zu verfolgen, wie Zelter in seinen Eingaben an das Ministerium unsern Künstler fortwährend in der kleinlichsten Weise herabzusetzen sucht, während er auf das Ungenierteste sich selbst herausstreicht, und wie der Biedermann Zelter, nachdem es ihm gelungen ist, Klein zum Abschiede zu bewegen, darum einkommt, man möge ihm Kleins Stellungen übertragen; wie es denn auch geschah. Allem setzt aber die Krone auf, was Zelter an Goethe schrieb[37]) — man beachte wohl, wie der Name Klein überhaupt im ganzen Briefwechsel

35) S. S. 51.
36) Der Berliner Verleger.
37) Briefwechsel VI. S. 13.

nicht genannt ist, obwohl Zelter einige Male auf unsern Meister zu sprechen kommt -: „Eine recht mühsame aber belehrende Beschäftigung ist mir jetzt die Umstellung und Katalogierung der musikalischen Schätze und Bücher der Universität, die mein Vorgänger in einer Art ordnungsmäßiger Konfusion hinterlassen hat. Das Beste hat er gar nicht angesehen; ich seh's den Sachen an, die mir ein freundliches Gesicht machen. Das Einzige, was er meisterhaft vollbracht hat, für ein freylich geringes Gehalt, war eine reiche Frau zu heyrathen, mit dieser nach Italien zu gehen, sie wieder anher zu bringen, zu begraben, zu beerben und nun — wieder nach Italien zurückzugehen." -- Wenn man bedenkt, daß die ganze Feindseligkeit Zelters schließlich daraus entsprungen war, daß Klein über gewisse musikalische Angelegenheiten anders dachte als Zelter, und daß dieser, ein eitler Mann, der es gewohnt war, daß seinen Ansichten von allen Seiten zugestimmt wurde, und der daher zu einer Überschätzung seiner selbst gelangt war, daß dieser, obwohl er es vermochte, die Bedeutung Kleins zu erkennen, es doch nicht über sich brachte, sie anzuerkennen; daß andererseits Klein, eine vornehm denkende Natur, stets Zelters große Verdienste bereitwillig gewürdigt und ihm nie die schuldige Achtung verweigert hat, so muß man zu dem Schlusse kommen, daß der Mann, der solch hämische, ehrenrührige Worte niederschreiben konnte, im Grunde seines Herzens ein gefühlsroher Mensch war. Und Thibaut hat wohl recht gehabt, wenn er sein Urteil über Zelter in die Worte zusammenfaßte: „an Zelter guckt eben doch überall wieder der ehemalige Maurermeister hervor."[38] — Klein ist übrigens nicht wieder in Italien gewesen.[39]

Am 15. Mai 1832 starb Zelter. Unter demselben Datum wandte sich Klein an den Minister von Altenstein mit der Bitte um Wiedereinsetzung in seine früheren Ämter:

„Ew. Exzellenz mögen sich gnädigst erinnern, daß mir im Jahre 1820 der ehrende Auftrag von Seiten eines hohen Ministerii

38) Baumstark, a. a. O.

39) Auch die A. M. Z. von 1830 brachte eine Notiz: „Bernhard Klein ist auf längere Zeit nach Italien verreist, so auch Felix Mendelssohn." Klein hatte allerdings die Absicht, nach Italien zu gehen, die Kränklichkeit seiner ältesten Tochter hielt ihn aber zurück.

zu Theil geworden, bei hiesiger Universität eine Gesangs-Unterrichts- und Übungsklasse einzurichten, dieses Amt wurde später durch den mir übertragenen Unterricht in den verschiedenen Abteilungen der gesamten Musiklehre nebst Aufsicht über die bei der hiesigen Orgelschule sich befindende Bibliothek erweitert. — Bis zum Jahre 1830 stand ich diesen verschiedenen Disziplinen nach Ehre und Gewissen vor, dann überreichte ich einem hohen Ministerium ein Abschiedsgesuch, welches mir gnädigst bewilligt wurde. Die wahren Ursachen dieses Gesuchs hatte ich indessen in persönliche Beziehungen gehüllt, weil es meinen Grundsätzen stets zuwider gewesen, gegen einen verdienstvollen, alten Mann polemisch aufzutreten, und ich deswegen die Hemmungen, nur durch verschiedene Ansicht über den Gang des Musikunterrichts entstanden, welche mir der nun entschlafene Professor Zelter in den Weg gelegt, verschwiegen. Ehrfurchtsvoll nähere ich mich Ew. Exzellenz und bitte um die Wiedereinsetzung in meine frühere Wirksamkeit bei hiesiger Universität und Orgelschule. Zu dieser Bitte fühle ich mich berechtigt, indem ich es für Pflicht halte, dem Staate meine Kräfte anzubieten, und ich mich zu meiner Genugthuung überzeugt habe, daß meine Wirksamkeit bei besagten Instituten nicht ganz ohne Erfolg gewesen. — Zugleich bitte ich Ew. Exzellenz um die Vergünstigung, mir eine Audienz gnädigst verleihen zu wollen, um Vorschläge über den Unterrichtsgang bei dem Musikinstitute und hauptsächlich über Verbesserung der hiesigen Kirchenchöre vortragen zu dürfen."[40])

Zum Inhalte ist zu bemerken, daß sowohl A. W. Bach, der Direktor des Kirchenmusikinstituts nach Zelter, in einem Manuskripte, das Gründung und erste Zeit des Instituts behandelt,[41]) als auch Marx in seinen „Erinnerungen"[42]) bezeugen, daß die in Das Ende. Rede stehenden Anstalten unter Zelter zurückgingen. — Im übrigen war unserm Meister sein Ziel schon gesetzt, er starb vor Erledigung seines Gesuches. Nachdem er in diesen Jahren schon hin

40) Original im Archiv der geh. Registratur des Ministerii der geistl. ꝛc. Angelegenheiten Berlin.

41) Im Besitze des Königl. Kirchenmusikinstituts zu Berlin. Ich verdanke seine Kenntnis der Liebenswürdigkeit des jetzigen Direktors, Herrn Prof. Rob. Radecke.

42) Marx, „Erinnerungen. Aus meinem Leben". Berlin 1865.

und wieder gekränkelt hatte, „fand man ihn am Morgen des 9. Sept. 1832 tot im Bette, während er noch tags zuvor mit Freunden gefrühstückt und einen Teil seiner Zeit am Piano zugebracht", wie es bei Köster heißt. Eine schnell um sich greifende Schwindsucht, dieselbe Krankheit, die seine Frau dahingerafft hatte, hatte auch seinem Leben ein Ende gemacht. Am 12. Sept. war die Beerdigung auf dem katholischen Kirchhofe vor dem Oranienburger Tor. Unter den Leidtragenden befand sich u. a. auch Felix Mendelssohn, der junge Meister, dessen Ruhm den Kleins, der nun, nach dem Tode, zu wachsen begann, bald überwucherte und dann langsam erstickte. In der Gedächtnisfeier der Berliner Singakademie wurde außer einem Requiem von L. Hellwig und einer Trauermusik von Rungenhagen das Magnificat Kleins aufgeführt.[43])

Kleins Bild — ohne Brille — zeichnete W. Schadow, eine Lithographie davon, die bei T. Trautwein, dem Hauptverleger Kleins, erschien, fertigte Korneck an. —

Mit dem Leben ging auch die lebendige Persönlichkeit verloren, in deren Schilderung sich Rellstab nicht genug tun kann,[44]) doch nicht unseres Künstlers Kunstanschauungsweise: Klein hat Schule gemacht. Und hier ist schließlich einer Tätigkeit unsers Meisters zu

Die Schüler.

---

43) Blumner, Gesch. der Singakademie S. 109.

44) Nur eine Stelle aus der mehrfach zitierten Schrift „Ludw. Berger ꝛc." sei noch angeführt, an der Rellstab seine Begeisterung gewissermaßen zusammengefaßt hat: „Klein, beim perlenden Glase, war die geistvollste und liebenswürdigste Erscheinung, die ich im ganzen Verlauf meines an bedeutenden Begegnungen nicht armen Lebens kennen gelernt", und eine Anmerkung fügt hinzu: „selbst Liszt nicht ausgenommen." — Endlich möge hier eine Schilderung der äußeren Erscheinung Kleins aus dem Jahre 1831 stehen: „Klein hatte gewöhnliche Mannesgröße, war ziemlich breitschulterig, überhaupt kräftig gebaut, wiewohl keineswegs beleibt. Seinen schöngeformten Kopf entstellten in etwas die unordentlich durcheinander geworfenen grauen Haare (er war nicht über 40 Jahre alt — [genau 38]), die schöngeschnittenen Züge seines ernsten, finsterblickenden Gesichts schienen von dem verzerrenden Alp der Misanthropie bedrückt, und namentlich waren die Mundwinkel verachtend heruntergezogen, das Auge, obwohl es durch eine Brille blickte, war feurig, glanzvoll und von einer schönen Bläue. Oben am Halse guckte ein feiner blendend weißer Hemdkragen und an den Armen eben solche zierlich gefältelte Manschetten hervor, die durch das sehr merkbare Zittern der zarten weißen Hände in beständigem Flattern gehalten wurden. Ach, diese zitternden Hände! sie beängstigten mich nicht ohne Grund, — sie waren das schlimme Wahrzeichen seines frühen Todes." (Truhn, Erinnerungen an Bernhard Klein, N. Z. f. M. Band XI, No. 16, S. 61.)

gedenken, auf der nicht zuletzt seine historische Bedeutung beruht, nämlich seiner Lehrtätigkeit. Klein war als Lehrer „besonders für Berlin von großer Wichtigkeit", wie v. Ledebur sagt (a. a. O.), er genoß den Ruf vorzüglicher Lehrtüchtigkeit, und die große Anzahl seiner Schüler, die es zu Namen gebracht hat, beweist zur Genüge, daß dieser Ruf gerechtfertigt war. Klein hat es dabei verstanden, seine Schüler nicht nur zu tüchtigen Musikern zu erziehen, sondern sie auch sonst auf das Mannigfaltigste anzuregen, — wie ja schon früher darauf hingewiesen ist, daß sich viele von ihnen auch schriftstellerisch betätigten. Da er ihnen außerdem auch menschlich näher trat, so ist es kein Wunder, daß der Meister bei seinen Schülern in dauerndem Ansehen blieb: Alle haben sie bis an ihr Lebensende stets seiner in großer Verehrung gedacht.[45]) — Auf die Art seines Lehrens hier einzugehen, erübrigt; sowohl Rellstab (z. B. in „Ludwig Berger", S. 73), als auch Parthey (bei Köster a. a. O.), wie auch andere Schüler haben gelegentlich darüber berichtet. Ebenso würde es zu weit führen, in eine Erörterung der Kleinschen Theorie einzutreten, zumal man sie dargestellt findet bei C. W. Dehn, theoretisch-praktische Harmonielehre mit angefügten Generalbaßbeispielen. (Zweite vom Verfasser umgearbeitete Ausgabe. Berlin 1860.) Bei allen Schülern ist die Eigenart der Kleinschen Kunstanschauung nachweisbar, wenngleich natürlich, wie das ja bei tüchtigen Künstlern meistens der Fall zu sein pflegt, der eine mehr, der andere weniger auch andere Einflüsse auf sich wirken ließen. Es mögen hier von Kleins Schülern die folgenden, die sich in weiterer Öffentlichkeit bekannt gemacht haben, namhaft gemacht sein. — Der bedeutendste unter ihnen dürfte Otto Nicolai (1810—1849) sein, der berühmte Komponist der „lustigen Weiber von Windsor"; dann Wilhelm Taubert (1811–1891), der feinsinnige Komponist der Kinderlieder; ferner Heinrich Dorn (1804—1892), bekannt als Kapellmeister, Komponist und Schriftsteller; die berühmten Theoretiker Dehn (1799–1858) und Weitzmann (1808—1880). Dehn war wieder Lehrer u. a. von Peter Cornelius und Friedrich Kiel, und gerade bei diesen beiden Komponisten ist die Verwandschaft

45) In fast allen Schriften der weiter unten genannten Männer findet man Zeugnis dessen.

mit Klein unverkennbar, namentlich ist die gleiche Einfachheit der Mittel bei Cornelius und Klein frappant. Zu Kleins Schülern gehören ferner: Gustav Reichardt (1797— 1884), der als Komponist im Genre des Volksliedes glücklich war;[46]) die Komponisten und Kritiker Truhn (1811—1886) und C. Banck (1809—1889); Julius Schneider (1805—1885); G. W. Teschner (1800—1883), vor allem bekannt als Gesanglehrer und Herausgeber älterer Werke; Freudenberg (1797—1869, Oberorganist an der St. Magdalenakirche zu Breslau, Schriftsteller); Koßmaly (1812—1839), Schriftsteller, u. a. Verfasser (mit Carlo) eines schlesischen Tonkünstlerlexikons; E. H. Richter (1805—1876), Seminarmusiklehrer in Breslau; Haupt (1810—1891), Direktor des Königl. Instituts für Kirchenmusik in Berlin, der berühmte Orgelspieler; K. Seiffert, Musikdirektor an der Königl. Landesschule Pforta; Franz Weber (1805—1876), Organist am Kölner Dom und Dirigent; B. Breuer u. s. w.[47]) Schließlich sind hier im Zusammenhange nochmal zu nennen: der schon früher erwähnte Stiefbruder Bernhard Kleins, Joseph Klein (1802—1862), dessen Hauptverdienst die Herausgabe der nachgelassenen Werke seines Bruders ist; Ludwig Rellstab und der Sänger und Musikschriftsteller Rauenburg, Schüler aus dem letzten Lebensjahre unseres Meisters.[48]) — Viele andere Komponisten standen, obgleich sie nicht persönliche Schüler waren, doch unter dem Einflusse Kleins, wie denn Robert Schumann ja auch unsern Künstler bekanntlich als das geistige Haupt der ganzen Berliner Richtung ansah, die für ihn gleichbedeutend war mit „Bernhard Kleinscher Schule".

Zieht man das Resultat von Kleins Schaffen, so ergibt sich, Schluß.
daß er (äußerlich) am meisten gewirkt hat erstens durch seine religiösen Gesänge für Männerstimmen, mit denen er auf diesem Gebiete seinerzeit unbedingt, wie Kretzschmar sagt („Führer durch den Konzertsaal" II, 1), „die Führung hatte", und zweitens als Lehrer.

46) Siehe S. 73.

47) In Riemanns Musik-Lexikon, Leipzig, 5. Aufl., 1900, ist Commer irrtümlich als Schüler Kleins bezeichnet. — Auch Ludw. Erk, der gelegentlich unter den Schülern Kleins aufgeführt wird, wurde meines Wissens nicht von Klein unterrichtet; in welchem Maße es bei Reithardt, dem späteren Direktor des Berliner Domchors, der Fall war, ist mir ebenfalls unbekannt geblieben.

48) Siehe S. 73.

Sein Bedeutendstes geleistet hat er aber in seinen Oratorien, und es ist nicht zu viel gesagt, wenn Beurteiler behaupten, daß Klein die beste Kraft auf dem Gebiete des Oratoriums in der Zeit zwischen Haydn und Mendelssohn bezeichne, weder Spohr, noch Loewe, noch Friedrich Schneider ausgenommen. Er hatte ein zielbewußtes Streben nach dem Höchsten in seiner Kunst, in dem er sich nicht irre machen ließ, er schrieb stets unbekümmert um den äußeren Erfolg und ohne Rücksicht auf den Geschmack der Menge. Daher haben seine Kompositionen weniger mit großem Geräusch als vielmehr im stillen gewirkt: seine Werke wurden studiert, man machte sie sich zu nutze, man lernte von ihnen. So steht Bernhard Klein in der Musik da, als ein Meister, der es, wie selten einer, ernst mit seiner Kunst nahm, und in ihrer Geschichte als ein wesentliches Mittelglied zwischen Beethoven und Mendelssohn.

Mit Genehmigung hoher philosophischer Fakultät bleibt das „Verzeichnis sämtlicher Werke Bernhard Kleins" hier weg. Es soll später im Zusammenhange mit der vorliegenden Dissertation im Buchhandel erscheinen.